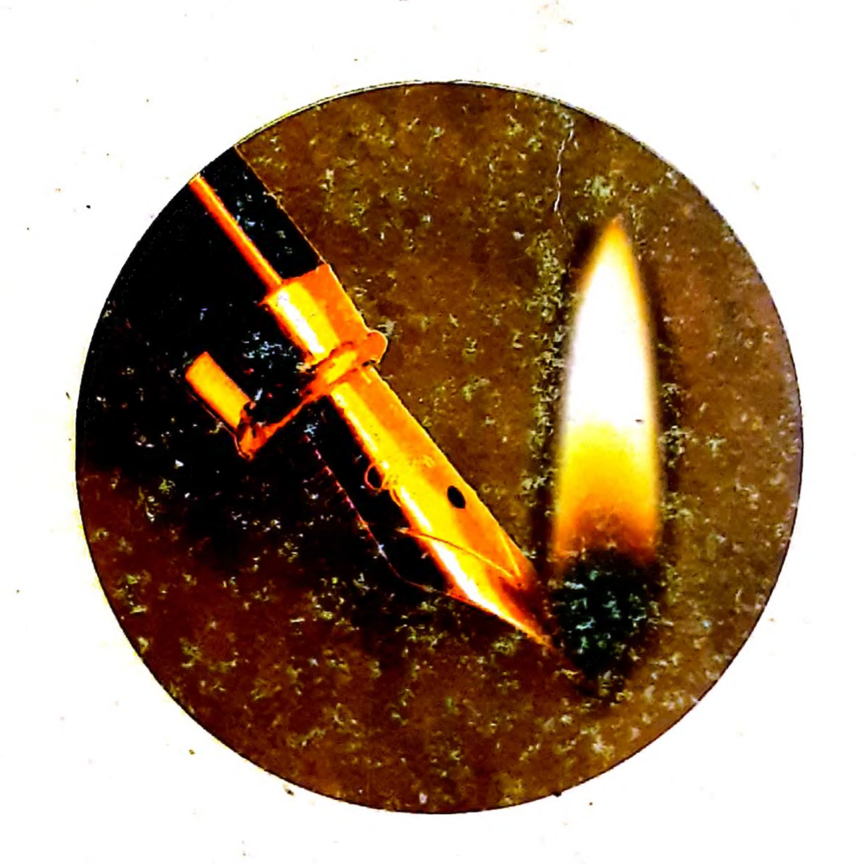
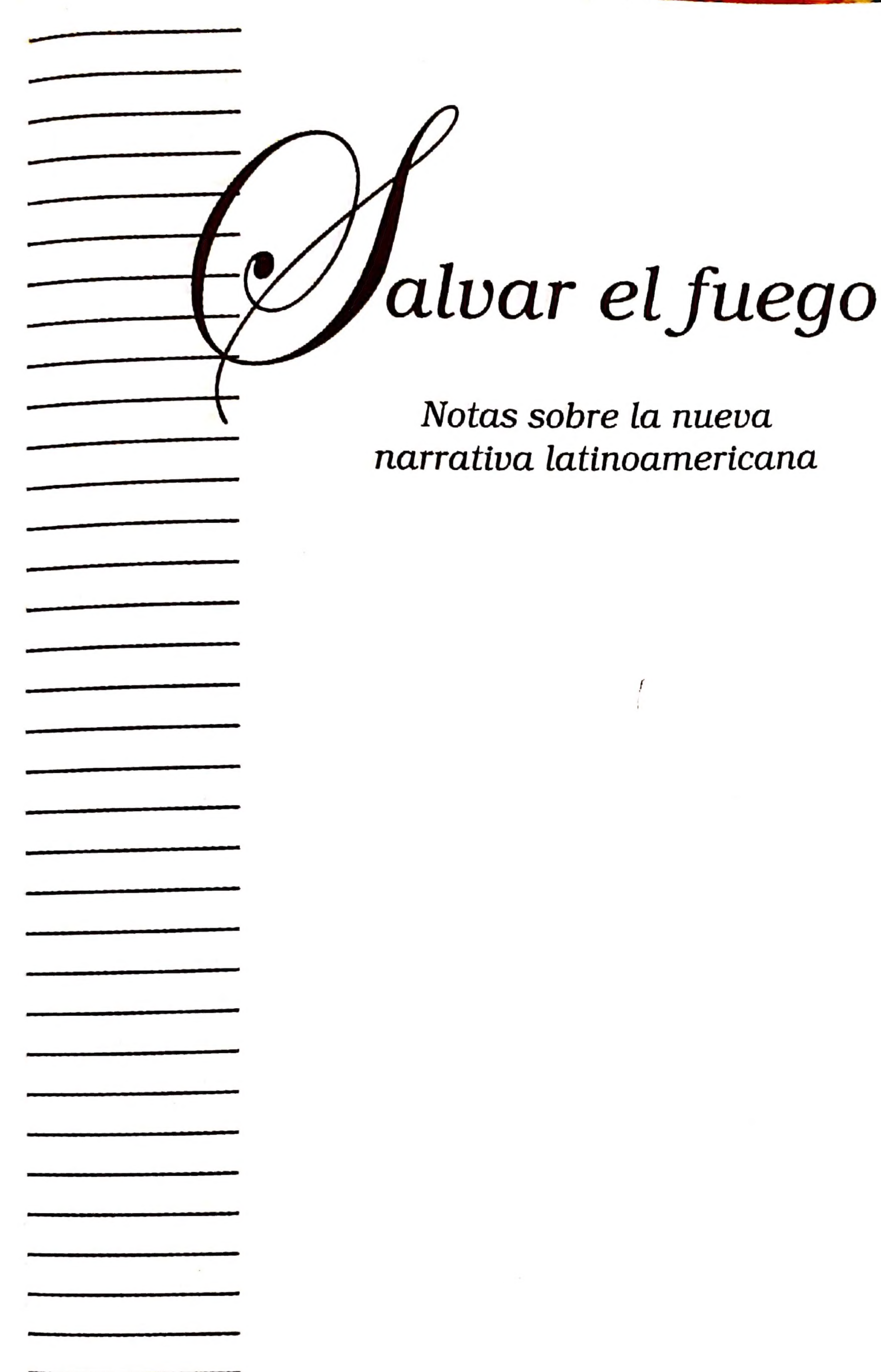


Salvar el fuego

Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana

JORGE FORNET





Salvar el fuego

Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana

Edición: *Ingry González*
Diseño: *Ricardo Rafael Villares*
Diagramación: *Marlen López Martínez*

ISBN 978-959-260-493-3

casa

Fondo Editorial Casa de las Américas
3ra y G, El Vedado, La Habana
editorial@casa.cult.cu
www.casa.cult.cu

Es conocida la anécdota atribuida a Jean Cocteau según la cual, cuando le preguntaron qué sería lo primero que trataría de salvar si un incendio estuviera destruyendo su casa, respondió: «el fuego». Hablar de la nueva narrativa latinoamericana implica, de algún modo, preguntarse lo mismo. En ese panorama en que abundan autores y tendencias, en que muy pocas certidumbres cohabitan con un rampante desconcierto, en que las identidades (pos)nacionales de los escritores son puestas en entredicho, en que parece erigirse, como un impulso creativo-destructivo, la voluntad de arrasar con buena parte del pasado, solo una cosa parece estar clara: hay que salvar el fuego.

En principio resultaría fácil ponernos de acuerdo sobre algunos lugares comunes: que la nueva literatura latinoamericana se caracteriza por la dispersión y que no hay tendencias claramente dominantes; que el concepto mismo de Latinoamérica –y, por extensión, de una literatura que le fuera propia– es puesto en tela de juicio, y que incluso la idea de literaturas nacionales ya no resulta convincente; que el de la violencia es, sigue siendo, uno de los temas más reiterados a lo largo y ancho del continente; que los autores, como tales, difícilmente traspasan las fronteras que los separan del país vecino, a no ser que primero pasen por los mecanismos consagratorios de los premios y las editoriales españolas; que a los padres (o abuelos) del boom se les respeta, pero que nadie está dispuesto a seguirlos; que la palabra *compromiso* y lo que ella implicaba recibió merecida sepultura hace ya muchos años; que los nuevos han renunciado a la novela total y optan por historias fragmentadas en que la anécdota suele diluirse; que con frecuencia sus historias se fugan a espacios exóticos y cosmopolitas... Podríamos seguir así, repitiendo clichés sobre los que es muy fácil coincidir; tanto, que no

nos queda más remedio que desconfiar de ellos. Sin dejar de responder a una parte de la realidad, cada uno puede ser impugnado con ejemplos categóricos. Lo cierto es que probablemente desde los estertores del boom, la narrativa latinoamericana no había vuelto a recibir tal atención, ni tantos autores habían emergido de forma más o menos simultánea para dar tan contundente sensación de movimiento.

Conviene, entonces, que nos pongamos de acuerdo en algunos puntos básicos antes de intentar adentrarnos en ese corpus a que alude, tramposamente, el tema de este volumen. Y la trampa inicial radica en que, pasando por alto subtítulo tan abarcador como vago, me centraré apenas en ciertas preocupaciones y en algunos autores. Es obvio que solo se puede hablar de la nueva narrativa metonímicamente, tomando la parte por el todo, pues resulta imposible conocer lo que se ha venido publicando por parte de los escritores latinoamericanos en los últimos veinticinco años. En su libro sobre la narrativa argentina de la posdictadura, por solo citar un caso, Elsa Drucaroff menciona la publicación en su país, entre 1990 y 2007, de unos quinientos títulos de más de doscientos autores nacidos a partir de 1960. No se trata, por tanto, de proponer un inventario exhaustivo ni de intentar cubrir, siquiera, a los más notables, si es que ello fuera posible de discernir en medio de la avalancha en la que estamos inmersos. Tampoco me interesa, aunque a veces se haga inevitable, seleccionar tres o cuatro nombres representativos de algunos países y sacar conclusiones generales a partir de ellos. Los utilizo, más bien, como vías de entrada a determinadas inquietudes, sin pretender establecer un criterio de calidad.

Hay una suerte de consenso –al que no he tenido reparos en sumarme– en reconocer como integrantes del corpus englobado bajo la denominación «nuevos narradores latinoamericanos», a escritores nacidos a partir de 1960 y cuya producción literaria se iniciaría a finales de los años ochenta, pero se haría nutrida y visible en la década siguiente. O sea, la elección de las fechas forma parte de ese consenso que suele pasar por alto –y tal ocultamiento es en sí mismo elocuente– dos referentes históricos concretos. Elegir como puntos de referencia a 1960 y 1990 significa pasar por alto los años que les antecedieron, con toda la carga real y simbólica que ellos suponen: la revolución cubana y la caída del muro de Berlín. Si la primera fue una sacudida que cambió el rumbo de la historia del continente y supuso, para este, una nueva forma de entenderse a sí mismo (en lo que tuvo un papel significativo, como es natural, el ámbito de la cultura y particularmente de la litera-

tura), la segunda resultó ser el final de una época. De una forma u otra, la manera en que había avanzado la historia latinoamericana a lo largo de treinta años (el sueño revolucionario, las guerrillas, la larga noche de las dictaduras, la recuperación democrática, por mencionar solo algunos de sus aspectos más reconocibles), se transformó radicalmente por efecto de un derrumbe producido a miles de kilómetros de distancia. Ante tantas perplejidades, no es raro que los jóvenes que entonces se iniciaban en la literatura trataran de entender y de narrar el mundo a partir de preguntas que cada vez parecían más ajenas a las que habían motivado a sus padres, y a percibir el universo desde una perspectiva totalmente distinta a la de ellos. Por eso no es raro que al hablar de esa nueva narrativa –la que a estas alturas, por cierto, forman ya dos generaciones– se pase por alto la obra (muchas veces excelente) que hoy mismo están produciendo sus predecesores inmediatos, aunque algunas de sus novelas calificarían entre las más notables y «novedosas» de sus respectivos países, y aunque sepamos perfectamente que la edad, en literatura, tiene poco que ver con el año de nacimiento de quienes la escriben. Una limitación recurrente es la de excluir a los autores brasileños, para no hablar de esos latinoamericanos singulares que son los escritores haitianos. El reparo lingüístico que sirve de excusa para excluir a unos y otros es solo una verdad a medias, porque a nadie le provoca conflicto alguno incluir en la nómina a los autores latinos residentes en los Estados Unidos cuya lengua literaria es el inglés.

Hablar, por cierto, de literatura latinoamericana, me delata y pone en evidencia, sin necesidad de añadir más, desde dónde escribo. En un entorno en el que es frecuente escuchar que la literatura latinoamericana no existe (tema sobre el que volveré), asumirla no solo como realmente existente –y considerar que eso es pertinente para poder entenderla–, implica una toma de posición. Pero si bien, como ya he dicho, los nuevos narradores insisten en distanciarse de los compromisos adquiridos por sus predecesores, e identifican lo latinoamericano con características que hubieran sorprendido a sus padres, lo cierto es que no renuncian a su pertenencia a una comunidad que tiene en la América Latina su centro de referencia. Es decir, intentan llenar de un nuevo contenido y dotar de un nuevo sentido lo latinoamericano, pero sin rechazar su existencia y su propia vinculación como escritores a dicha comunidad. Las antologías continentales que han proliferado en el último cuarto de siglo, por ejemplo, aun cuando insistan en establecer distinciones y en levantar sospechas sobre la condición latinoamericana

son, en sí mismas, un reconocimiento de su existencia. Cuando nos detenemos a observar cómo ha sido el proceso de aparición y consagración del grupo, nos damos cuenta de la importancia y persistencia de esa red y de las distintas formas en que se ha ido tejiendo. Lo cierto es que los más antologados y premiados de ellos han tenido el privilegio de hacerse visibles como un conjunto empeñado en una tarea común. A veces, de hecho, las posturas más radicales no son sino formas que utilizan los nuevos para irrumpir y posicionarse dentro del ámbito literario, fundar una mitología que los acompañe y suscitar lecturas en torno a esas posiciones y a sus propias obras. He ahí, pues, una paradoja que envuelve a muchos de nuestros autores: desconfían de la condición latinoamericana y de la pertenencia a una literatura más o menos común, pero lamentan la escasa circulación y distribución de sus obras en el continente, así como el hecho de padecer el aplastante hegemonismo editorial español; afirman su condición de ciudadanos, a lo sumo, de sus respectivos países, pero –los más exitosos de ellos– han tenido el privilegio de ser leídos una y otra vez como parte de un frente continental.

En las últimas décadas se ha producido no solo una irrupción masiva de nuevos autores, sino también una favorable acogida de ellos, un espacio propicio de reconocimiento. Tal irrupción parece estimulada por un fenómeno, más que estético, etario; se pregona la edad como si de una cualidad literaria se tratara; la juventud parece convertirse en un valor en sí mismo. Como es natural, hay una simplificación y hasta un interés comercial en este tipo de clasificaciones: se vende a los jóvenes como sinónimo de «novedad». Distribuir méritos literarios en virtud de la edad es una forma de intentar diluir el interés por las generaciones precedentes, es decir, administrar la memoria de los lectores y crear en ellos la necesidad o la curiosidad por sus descendientes. Hay también, desde luego, una explicación histórica para esta renovación: el ya mencionado hecho de que nacieron literariamente cuando el mundo parecía haber llegado a lo que aquel apresurado analista denominó el «fin de la historia». Era natural, por tanto, que esa generación modificara el tema de los debates y preocupaciones que habían alentado a sus padres literarios. Pero, ya lo sabemos, ninguna literatura surge del vacío, y aunque con frecuencia se esfuerce por marcar distancia de sus predecesores, no puede evitar dialogar y polemizar con ellos, así sea para establecer distancias estéticas e ideológicas.

Al mismo tiempo, resulta en cierta medida un contrasentido –que no tengo otra alternativa que asumir– el hecho de estudiar las propuestas de los nuevos escritores centrándome fundamentalmente en algunas novelas y pasando por alto otros géneros y medios como la crónica (que, según arriesga Darío Jaramillo Agudelo, «es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica», 11) y la novela gráfica (de la que existen algunos ejemplos sobresalientes), y prescindiendo también de la creación en el ciberespacio. De haberme movido en estos terrenos habría resultado, sin duda, un libro más atractivo que este, pero me parece productiva la paradoja de que el género «burgués» por definición, cuyo deceso fuera anunciado hace décadas, continúe cautivando y sirviendo como medio de expresión a los más desafiantes creadores, dispuestos a matarlo todo (a sus padres y sus nacionalidades, para empezar) salvo a la novela misma. Eludo también, de paso, cierta literatura de género –pienso fundamentalmente en la ciencia ficción– cuya lectura podría ser provechosa y reveladora pero hubiera desbordado las modestas pretensiones de este acercamiento.

Advierto que no ofrezco aquí un listado de los autores «más relevantes» y ni siquiera de los temas más recurrentes. Cuando me detengo en algunos de estos, como la violencia o cierto tratamiento de la historia, por ejemplo, lo hago con el propósito de ver cómo los nuevos se valen de ellos para expresar sus obsesiones; es decir, cómo entienden (y proponen) el mundo a través de tales temas. Este esquemático recuento de nuestra reciente historia literaria es ilustrativo del modo en que la literatura puede asumir los retos que cada época le plantea. Pero no nos precipitemos, porque no es menos cierto que los autores de hoy parecen dar fe –tal vez nunca dejaron de hacerlo– del drama de nuestro tiempo. Se valen de él para formular interrogantes incómodas, para dejar claro el lugar desde el que hablan, para desmarcarse de sus padres y también, naturalmente, para canalizar su rabia.

Me gusta la idea, al mismo tiempo, de la caducidad de esta propuesta. Es un riesgo inevitable al hablar de quienes escriben hoy y aun tienen la mayor parte de su obra por delante. Me gusta que este libro envejezca junto con ellos, la posibilidad de hojearlo dentro de un tiempo y verle las arrugas. Debería circular, de hecho, con la siguiente advertencia: «consumir preferentemente antes de...». Si queda algo de él, que sea el testimonio de una lectura posible en la segunda década del siglo XXI.

Dice Daniel Link que si bien la crítica postula y defiende ideas, en su libro *La chancha con cadenas* los lectores encontrarán, «con gran

generosidad, a lo sumo dos ideas. Hubiera sido preferible un libro de una sola idea, pero esos son los más difíciles de hacer» (10). Me temo que tenga razón, por lo que adelanto que me gustaría detenerme en algunos textos y contextos para ver cómo la literatura y el campo literario han ido dando respuestas (parciales, contradictorias), a las preguntas que se han formulado, explícitamente o no, los nuevos narradores. Suelo citar una afirmación de Marx evocada por Steiner, según la cual la humanidad no hace preguntas fundamentales hasta que existe la posibilidad objetiva de una respuesta. Pero el mismo Steiner completa el razonamiento con lo que llama una forma más perturbadora de plantearlo: «la humanidad puede hacer ciertas preguntas solo con el fin de obtener una respuesta negativa, predictiva». ¿Cuáles son, en este caso, esas preguntas? ¿Qué respuestas esperan o provocan? ¿Qué es lo que hay que salvar cuando un incendio está destruyendo tu casa?

Una última advertencia antes de seguir adelante. No me interesa abordar a los autores que integran este conjunto en tanto generación(es), aunque inevitablemente he echado mano al término y volveré a hacerlo, pero siempre en tanto objeto de estudio y no como categoría crítica. Ignacio Sánchez Prado ha señalado con tino que el concepto de generación es expresión de una ideología cultural que los jóvenes escritores han utilizado como instrumento de (auto)definición, y cuando la crítica ha optado por el método generacional ha tendido a reproducir esa ideología más que a cuestionarla. Para él, lo que aglutina a una generación, sobre todo cuando está compuesta por escritores emergentes, no es ni una experiencia histórica ni una configuración estética comunes, sino un juego de posicionamientos dentro del campo de producción cultural, como parte de las redes institucionales del sistema literario. Ahora bien, no es posible pasar por alto que ciertas experiencias históricas comunes marcan modos de escribir y de leer. Hay que «pensar "lo nuevo" en términos históricamente situados», señalaba el joven argentino Sebastián Hernaiz al intervenir en el ciclo «¿Qué hay de nuevo, viejo?», organizado por el MALBA en 2006. No se trataría, en su propuesta, de buscar algo «esencialmente nuevo», o bueno o malo en sí, ni de algo «novedoso», sino de algo que «pide ser pensado histórica y políticamente». Su acercamiento –cuya versión publicada se titula «Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre», en referencia a la profunda crisis que se reveló en 2001 y que fraguaría en el célebre grito «que se vayan todos»– no implica referirse a una

literatura *producida* por ese acontecimiento que trastornó la historia reciente argentina, sino a una «que *no* podría existir, como existe, sin ese acontecimiento» (*Panorama interzona* 212), una literatura que puso en primer plano la exclusión social, la desocupación, la pobreza, la crisis urbana, la disgregación social y las distintas formas de la violencia del capitalismo (213). Esa lectura profundamente politizada es una buena manera de acercarse, incluso, a aquella otra literatura que tampoco podría existir sin todo lo ocurrido en nuestro continente y en el mundo en el último cuarto de siglo, pero que ella misma, con frecuencia, se esfuerza por ocultar.

Las nuevas generaciones han asistido a su propio nacimiento (no pocas veces promovido por manifiestos, premios y antologías que venían a cumplir la función de esmerados fórceps), en un dilatado proceso que poco tiene que ver con el apremio con que se «consumió», en muy pocos años, a los contemporáneos del boom. Así, a partir del propio 1989 hemos visto surgir sucesivamente etiquetas que tienen que ver más con la urgencia de nombrar o de autonombrarse, como modo de hallar un lugar dentro del vasto campo literario continental, que con un fenómeno literario propiamente dicho: grupo Shanghai, generación McOndo, Nueva Narrativa chilena, grupo Crack y Nueva Ola colombiana, para no hablar de engendros tales como pos-posboom, junior boom y boomerang. Lo curioso es que la prisa por reconocer y bautizar grupos se diluiría pasados pocos años. No hay ya, como en los noventa, grupos reconocibles, manifiestos que los distingan, antologías que los proyecten con la fuerza de sus antecesores. Todas esas formas de posicionarse y de establecer enemigos estéticos e ideológicos, imprescindibles desde finales de los ochenta y durante al menos una década, no ha encontrado circunstancias propicias ni un terreno fértil en los últimos quince años; precisamente –sí, recurro otra vez al viejo concepto– la distancia que media entre dos generaciones. Ya veremos que en los autores de esta segunda hornada es posible encontrar rasgos que los diferencian de sus antecesores inmediatos, pero lo cierto es que han avanzado sobre el camino abierto por ellos y han aprovechado ese cauce sin necesidad de re-posicionarse ni de inventarse nuevos adversarios.

La elección de este corpus –insisto– entraña el riesgo de otorgar valor literario a la edad, rendirnos al encanto de lo nuevo por el hecho de serlo. En su libro *Cuando lo nuevo conquistó América*, Víctor Goldgel historiza un fenómeno que hemos llegado a naturalizar, pues tanto en el mundo académico como en el de los suplementos literarios o el de

la publicidad, «nuestra cultura cuenta con un criterio infalible para indicar el valor de una obra: decir que es nueva» (13). Ser original o decir algo novedoso, sin embargo, lejos de ser un imperativo era antiguamente sinónimo de estar equivocado. Fue durante las primeras décadas del siglo XIX –según precisa Goldgel–, en ese momento en que la moda comenzó a extender su influencia hasta imponer su lógica en la literatura, cuando esta empezó a regirse por la lógica de la renovación acelerada; hasta llegar a asumir que el paso del tiempo les quita valor a los escritores y a los movimientos literarios (25). Nunca antes de entonces lo nuevo había adquirido carácter rupturista ni emergido como criterio de valor fundamental en Hispanoamérica, ni ser joven «había traído aparejada tanta legitimidad» (36).[1]

Algo de eso preocupaba a Martín Caparrós en esa suerte de manifiesto generacional –sobre el que ya tendré ocasión de volver– titulado «Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», publicado en 1989: «La modernidad inventó, entre tantas cosas, otra idea: la de la novedad, lo nuevo como bueno». Caparrós desdeña esa creencia pues «los libros se desembarazan muy fácilmente de su pie de imprenta, y [...] es obviamente más "moderno" el *Tristram Shandy* que casi todo lo que se ha publicado en este país en este siglo». Me interesa destacar algo que Caparrós llama una constancia o convicción; la de que, para que aparezca un movimiento, tiene que existir un aparato externo que sirva como aglutinador: «Los grupos o las tendencias literarias raramente aparecen a partir de coincidencias literarias; en general, son confluencias de otro origen –sociales, ideológicas– que terminan por encontrar, a veces con dificultad, otras muy *a posteriori*, sus coherencias literarias» (Caparrós 43). En efecto, la literatura no es el principal aglutinador de los grupos y movimientos literarios aunque estos, con frecuencia, pretendan hacerlo creer.

1 «En la literatura sobre todo», afirma César Aira en su novela *Cumpleaños*, «lo bueno se identifica con lo nuevo; creo que en mis momentos más lúcidos yo no quería tanto escribir algo bueno como escribir algo nuevo, algo que nunca se hubiera escrito antes» (76). Y en un texto en que se pregunta sobre el significado de escribir crónica hoy, el peruano Julio Villanueva Chang cita a Walter Benjamin: «Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo "actual"» (Jaramillo Agudelo 584).

Me parece importante remarcar esa confusión que atribuye cualidades a la cronología, el errático valor del pie de imprenta al que se refiere Caparrós. A propósito de la célebre polémica que sostuvieran Arguedas y Cortázar en 1969, Ricardo Piglia confiesa estar del lado del peruano; la postura de Cortázar en ese debate fue tan frágil, dice, como la de Vargas Llosa en *La utopía arcaica* y en *El viaje a la ficción* (sus libros dedicados, respectivamente, a Arguedas y a Onetti). Vargas Llosa y Cortázar –considera Piglia– «tienen la idea de que la literatura evoluciona, son historicistas, y por eso creen que Arguedas y Onetti son precursores. Pero la literatura no funciona de ese modo. No hay artista más moderno que otro porque escribió después» (Fangacio). Los ejemplos no son menores. Se trata de dos de los grandes del boom, que cuando polemizan o se refieren a Arguedas están ellos mismos en la cresta de la ola y no pueden evitar la tentación de palmearle la espalda. Cortázar y Vargas Llosa representaban de alguna manera el «fin de la historia literaria», no solo por la estatura literaria que habían alcanzado, sino también por el hecho fortuito de que venían *después*. Esa tentación se reproduce hoy, a pesar de que la juventud, como sabemos, es una enfermedad que se cura con los años, y que siempre habrá un *después* que traerá nuevos gladiadores.

Hace una década, en un artículo titulado «Los caníbales los prefieren jóvenes», Ignacio Echevarría –quien gusta de citar esta frase de *Los detectives salvajes*: «La juventud es una estafa»– lamentaba el hecho de que, a diferencia de épocas pasadas, sea corriente que en la actualidad el crítico «se acuclille frente al joven retoño», debido al «ascendente que la juventud ha cobrado en estos tiempos». Aunque esta tentación viene de antaño, legitimada por la tradicional exaltación de lo nuevo, tal vez no sea casual que se potencie de modo significativo en una época en que el liberalismo económico y político provoca el endiosamiento del mercado, la especulación y el consumo. Para el mercado mismo estos jóvenes tendrían, además, un atributo adicional, pues al parecer estaban haciendo tabula rasa, distanciándose de las ideologías de sus padres y buscando en el propio mercado su lugar bajo el sol. En ese contexto –en que se valora más al agente literario que al escritor mismo– no es extraño que «la juventud se benefici[e] del trato preferente que le reporta su hegemonía social, su indiscutible protagonismo en el imaginario colectivo. Por lo que a la literatura toca», añade el crítico, «la juventud es un valor añadido al talento del escritor en ciernes, y un valor tan cotizado, que hasta puede fácilmente usurpar el

lugar mismo del talento» (*Desvíos* 225). A Echevarría le preocupa que hayamos llegado a un momento en que deba considerarse seriamente hasta qué punto la juventud se ha convertido en un estamento en el fondo conservador, sensible a las manipulaciones de la publicidad y de la propaganda (227).

En una cuerda similar se mueve el beligerante librito *Literatura de izquierda*, donde Damián Tabarovsky se refiere a las capacidades, tanto del mercado como del mundo académico para fagocitar lo nuevo. En el capitalismo, considera, uno y otra «necesitan de la novedad para reciclarse ([…] en mero valor de cambio –en el mercado– o en simple valor de uso, en la academia)». No hay ninguna contradicción, de hecho, entre el conservadurismo en materia estética y política y la fascinación por lo novedoso; escribir a favor del mantenimiento del orden y del consenso, no excluye –según él– el gusto por lo nuevo, pero entendiéndolo siempre solo como «lo último, lo más reciente, el recién llegado» o, para ponerlo en términos precisos, «la nueva literatura argentina» (13).

He pasado por alto, hasta aquí, un detalle no menor. Hablar de dos generaciones distintas dentro de este corpus no es solo una precisión cronológica y ni siquiera estética, es también una cuestión, digámoslo así, política. Los más recientes autores llegaron a la escena literaria cuando el sitio denominado «nueva narrativa latinoamericana» ya estaba ocupado, y con pocos visos de que quienes usufructuaban tal etiqueta parecieran dispuestos a cederla. Podría decirse, no sin razón, que la historia de la literatura está llena de ese tipo de conflictos. Lo complicado, en este caso, es que las propuestas de los más nuevos –quienes al mismo tiempo se benefician del interés despertado en editores, críticos y lectores por sus hermanos mayores– no logran diferenciarse de ellos con claridad. Hay, sin embargo, atisbos de un cambio de paradigma que, de paso, irá modificando también la escritura y preocupaciones de los predecesores inmediatos. Basta leer, por ejemplo, las propuestas de una antología como *El futuro no es nuestro*, de Diego Trelles Paz, para entender lo que estoy diciendo. Dedicada a autores nacidos entre 1970 y 1980 se propone, desde el prólogo, diferenciarse de la promoción inmediatamente anterior, aquella que copó los espacios de las antologías y encuentros que le dieron la fisonomía que le reconocemos. Trelles Paz entiende que antologías como *McOndo*, *Líneas aéreas* y *Se habla español* dieron forma a una generación de escritores latinoamericanos que, con una mirada propia, «consiguió escribir y describir un mundo

literario ya alejado de las fronteras limitantes de lo nacional, y cuyo acercamiento fructífero hacia otros soportes y géneros artísticos abrió el espectro de la ficción para todos los que, atentos y expectantes, veníamos detrás» (15). Es posible, en efecto, rastrear diferencias entre unos y otros, matices que veremos, pero los de la nueva hornada se sienten (y son) deudores de sus hermanos mayores. De hecho, Trelles Paz repite más o menos palabras conocidas al decir que quieren que los lean «sin los incentivos ni condicionamientos extraliterarios impuestos por los intereses del mercado que estigmatizan y simplifican nuestras propias diferencias» y sin que «pongan sobre nuestros hombros ese pasado literario estupendo y, sin duda, formativo, de los escritores del *Boom*, nuestros queridísimos monstruos del aprendizaje» (21).

Vale la pena volver más de una década atrás para percibir la tensión que provoca la pertenencia a una categoría tan resbalosa como la de joven escritor latinoamericano. En su intervención en el encuentro de escritores de Sevilla de 2003, el argentino Rodrigo Fresán –precisamente a punto de cumplir cuarenta años– echó mano al título «Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano». Cuenta allí que en una ocasión tuvo un sueño en el que, aunque conservaba su rostro adulto, volvía a ser un niño de cinco o seis años, estaba en el colegio y los compañeritos le gritaban algo monstruoso, terrible: «¡Joven escritor latinoamericano! ¡Joven escritor latinoamericano!». En medio del sueño corrió a ver a la madre para reclamarle por qué tuvo él que nacer en Argentina, y asegurarle que no quería seguir siendo joven. La respuesta de la madre, ante tantas angustias, fue drástica: le propinó una bofetada y lo mandó a ver al abuelito quien, «detalle perturbador», cuenta Fresán, «era tan parecido a Sábato que era Sábato». El abuelo-Sábato le lee entonces al soñador unas páginas recién escritas sobre «el inminente fin del mundo y el apocalipsis» que destruiría, entre otras cosas, a los jóvenes escritores latinoamericanos. Ahí, claro está, Fresán despertó gritando (*Palabra de América* 49).

O VAYAMOS, INCLUSO, MÁS ATRÁS. No deja de resultar irónico que el punto de referencia de la narrativa latinoamericana, a medio siglo de distancia, siga siendo el boom. Gracias a un incruento parricidio, perceptible en sus declaraciones y manifiestos, los nuevos narradores veneran a los grandes del boom aunque se desmarquen de ellos; los admiran con fervor, si bien ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecerse a tan

ilustres antecesores.[2] Basta leer el modo en que se expresa Edmundo Paz Soldán en uno de esos congresos de nuevos narradores (Madrid, 2001) en los que, se supone, sus protagonistas llegan con un cuchillo entre los dientes: «Nosotros somos profundos, declarados y agradecidos deudores de Jorge Luis Borges o Mario Vargas Llosa, y tenemos por ahí un cariño especial por Cervantes o Quevedo. Son nuestros clásicos [...]. Nos conocemos de memoria todos los trucos de Gabriel García Márquez y hemos caído en ellos de la mejor manera, con ingenuidad y maravilla». De inmediato, casi como disculpa, advierte que, como parte de los flujos y reflujos, a su generación le ha tocado dar la espalda a un modo de narrar «que de tan mágico ha terminado por saturarnos y por exotizar a un continente». Pero gracias a esa misma historia pendular, dice estar seguro de que «ahora mismo hay en algún país latinoamericano un niño, un adolescente, que acaba de leer *Cien años de soledad* y, todavía preso del influjo, garabatea unas líneas en un cuaderno, las de su primer cuento, y va preparando la insurrección a la insurrección, el paciente regreso de García Márquez» (*Desafíos de la ficción* 61-62). Ni siquiera a la hora de romper amarras, al momento de impugnar el modelo Macondo, es fácil deshacerse del paradigma garciamarquiano.

Una hábil forma de resolver la paradoja es posible verla en el curso que, con el título de «Taller de plagio y disección», Ignacio Padilla ofreció en la Escuela Dinámica de Escritores organizada por Mario Bellatin. Su objetivo, explica, «es experimentar los trabajos de un laboratorio estilístico donde se transcriben, imitan, radiografían y comentan textos de los mayores estilistas de la lengua española de la actualidad», entre los cuales se encuentran, desde luego, García Márquez y Vargas Llosa. De tal modo pretende identificar los principales rasgos del estilo de los grandes maestros para, a partir de ahí, conformar un estilo literario personal (Bellatin: *El arte de enseñar a escribir* 176). Santiago Gamboa, por su parte, coincide en que no hay ruptura con los predecesores sino, por el contrario, «una imperturbable continuidad [...]. Lo nuevo se crea bajo la influencia de lo que ya existe», de ahí que la única ruptura de importancia se dé, para él, frente a ese tipo de forma literaria que es el realismo mágico (*Palabra de América* 79).

[2] Esa veneración no implica que, con frecuencia, la configuración de un linaje parta del cuestionamiento de la centralidad del boom. Al rearmar el canon de su país, por ejemplo, el escritor uruguayo Ramiro Sanchiz no lo establece a partir de los integrantes de aquel selecto grupo sino que desplaza dicha centralidad a la figura de Mario Levrero «como alternativa o complemento a la fijación onettiana vigente hasta bien entrada la década de 1990» (43).

Hay una explicación para el respeto que esos (entonces) jóvenes profesan por aquellos predecesores, y que tiene que ver, digámoslo así, con el grado de consanguinidad entre ellos. Los grandes del boom no serían sus padres sino sus abuelos, lo que supone una leve distorsión de la teoría genésica de Tiniánov según la cual la literatura no evoluciona de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos. El saludable parricidio practicado por estos nietos del boom, sin embargo, ha barrido con todo lo que cabe bajo el generoso paraguas de posboom (raramente se les escucha reivindicar, pongamos por caso, a Arenas, Bryce Echenique, Puig, Luis Rafael Sánchez, Sarduy o Skármeta), lo que entraña una cuota no pequeña de injusticia, porque todos estos se empeñaron en marcar distancias de una visión estereotipada de la literatura latinoamericana y en proponer paradigmas distintos a los de sus descomunales antecesores. El primer libro de Piglia, por ejemplo, apareció el mismo año que *Cien años de soledad*, y su obra no cesó de crecer desde entonces por caminos ajenos a los que, por pereza, asociamos con el boom; *Lumpérica*, de Diamela Eltit, es contemporánea de *La casa de los espíritus*, y no puede ser más distinta de ella. El propio Roberto Bolaño contribuyó a la confusión al decir que el boom, como suele suceder en casi todo, fue al principio muy bueno, muy estimulante, pero su herencia da miedo: «¿Quiénes son los herederos oficiales de García Márquez? Pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro. [...] ¿Y quiénes son los herederos oficiales de Fuentes? ¿Y de Vargas Llosa? En fin, corramos un tupido velo» (*Bolaño por sí mismo* 99).[3]

El hecho es que se está repitiendo, irónicamente, un fenómeno que Ángel Rama advertía hace cincuenta años en «La generación del medio siglo», al señalar como consecuencia de la incomunicación entre nuestros países el hecho de «que las grandes figuras prolonguen su magisterio durante larguísimos períodos, dando desde lejos la sensación de que en sus países han cortado a ras la hierba para que nada nuevo crezca». Lo curioso es que, según Rama, esa propensión impide vislumbrar a los nuevos valores, de ahí que para muchos, dice sin la más leve sombra

[3] Esas muestras públicas de respeto a los consagrados del boom no impiden que en una carta que Bolaño envió a Horacio Castellanos Moya afirmara que para jugar en las grandes ligas de la literatura latinoamericana lo único necesario era «un grado de excelencia [...] a menos que entiendas por ligas mayores el rancio club privado y lleno de telarañas presidido por Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes y otros pterodáctilos» («Tres textos sobre Bolaño» 117).

de ironía. «Colombia sigue siendo José Eustasio Rivera –cuando no Arciniegas–, aunque desde entonces dos generaciones de escritores se han sucedido, y es bastante explicable –dentro de este general absurdo– que los nombres de Gabriel García Márquez o del áspero, trágico realista Álvaro Cepeda Samudio, sean enteramente ignorados» (27). Tres años después, como es fácil imaginar, la historia sería otra. En «Los contestatarios del poder», su prólogo a *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha* (1981), el propio Rama elige como fecha inicial del boom el año 1964. «Consciente del especial avance que estaba llevando a cabo la narrativa latinoamericana», recuerda, le propuso a la revista *Casa de las Américas* consagrar un número a «la impetuosa producción narrativa que después habría de ser bautizada –desdichadamente– como el *boom*». La selección aparecida en el número 26 de la publicación cubana, antecedida por su extenso ensayo «Diez problemas para el novelista latinoamericano», era el intento de razonar de manera orgánica, diría en 1981, «las diversas vías que había tomado un género que, imprevistamente fecundado por la rica poesía de los vanguardistas y por la novela norteamericana, había respondido a las demandas del exaltado pueblo de los años sesenta» (457).

Pero el boom –lo sabemos muy bien aunque con frecuencia se pase por alto– no fue solo un fenómeno literario sino también expresión de una circunstancia política. Sin la Revolución cubana (a la que Claude Fell definió como una «locomotora cultural») y su impacto no se hubiera producido tal explosión. Rulfo lo expresa claramente: «El boom nació a raíz de la revolución cubana. Antes, en Europa no existía América Latina. Era un continente vacío» (Benítez 16). Es por ello que Cortázar, al referirse a *Historia personal del «boom»*, expresaba que de ninguna manera creía «útil ni necesario el libro de Donoso, que deliberadamente [...] escamotea toda referencia al panorama político latinoamericano, al hecho esencial de que también el *boom*, mírese como se mire, es un hecho histórico y político» (*Cartas 1969-1983* 1520).[4] Habrían existido los mismos escritores extraordinarios, que

[4] Emir Rodríguez Monegal había sido más claro al afirmar en sus «Notas sobre (hacia) el boom», publicadas en 1972, que a veces se olvida que el triunfo de la Revolución Cubana fue uno de los factores determinantes del boom, por la mera fuerza de las circunstancias políticas que proyectaron internacionalmente a Cuba y a la América Latina, y gracias a la activa política cultural cubana y al papel de la Casa de las Américas, «que por algunos años se convertirá en el centro revolucionario de la cultura latinoamericana». Es decir, que existe –según Monegal– un

duda cabe, pero su recepción hubiera sido radicalmente distinta. A diferencia de nombres indiscutibles como Borges, Neruda, Carpentier, Rulfo, Onetti y Asturias –a quienes se leía en los años cincuenta, con suerte, como cumbres aisladas–, los autores agrupados en el boom se hicieron visibles en la década siguiente como un conjunto irrepetible empeñado en una tarea común. En verdad, fue la mirada inédita de esos años la que los unió y permitió leerlos como parte de un grupo que parecía predestinado a cambiar la historia literaria. De manera similar, los autores de hoy –aunque ocupan posiciones ideológicas y sostienen aspiraciones distantes de los escritores de la década del sesenta– se han visto beneficiados por ese sostenido interés de editores, críticos y lectores hacia lo que vienen produciendo. De paso, dichos autores han logrado hacer cuajar varias leyendas, ciertas fobias y hasta algún que otro mito de origen.

Sin duda, el talento extraordinario y las obras de los narradores del boom justificaban cualquier reconocimiento, pero no fue un detalle menor el entusiasmo de los editores ni la favorable disposición de los lectores hacia lo que sus contemporáneos estaban escribiendo. De hecho, una de las más productivas creaciones de los años sesenta, fruto del clima de la época y del acceso más o menos amplio a las universidades de sectores de la clase media, fue un nuevo *lector*. Era lógico que quien estaba aprendiendo a ver el mundo con otros ojos, ese lector capaz de servir de caja de resonancia a los textos más arriesgados, exigiera que sus autores y, sobre todo, sus novelistas, estuvieran a la altura de las circunstancias. Desde luego que la influencia mercantil no es ajena a esta preferencia, pero valdría la pena pensar también hasta qué punto la novela (gracias a las dosis de libertad que ofrece, la capacidad omnívora que posee, el desborde totalizador que permite) no era precisamente el género que estaba habilitado para construir los ambiciosos y singulares universos que el momento pedía; hasta qué punto no era el más apto para formular las preguntas –e intentar algunas de las posibles respuestas– que la época reclamaba.

Veinte años después de que el boom se encontrara en su cénit, un artículo del propio Donoso lamentaba la triste situación en la cual,

---

boom previo, el «promovido por un pequeño país sitiado pero apoyado, ampliado y difundido por la izquierda intelectualmente poderosa de todo un continente. Sin este *boom*, el otro, el que todos comentan, tal vez no hubiera llegado a ocurrir, o no habría tenido la misma repercusión» (329).

según él, se encontraba la literatura del continente. La fecha de escritura (1988) no es intrascendente; faltaba un año para el quiebre real y simbólico producido con la caída del muro de Berlín, que daría paso a otro mundo y, a la vez, a una nueva generación literaria. Donoso reconocía que quizás el «decaimiento del gusto por la novela latinoamericana en España» se debía a que ya sus autores no estaban escribiendo «partes distintas de la misma novela». Fue la sensación de unidad, dice, la que hizo que «la novela latinoamericana se internacionalizara, y dejáramos de ser todos países islas, culturalmente incomunicados». Para él, aquella avidez de editores y lectores que deshacía las fronteras culturales ha desaparecido. Y aunque se sigan produciendo novelas fundacionales, sus voces ya no se oyen, lamenta Donoso, como las de Aureliano Buendía, Pichula Cuéllar o la Maga, más allá de la frontera de cada país. Y puesto que la novela está viviendo lo que llama una «re-insularización», «ahora los *boom* son menores, apenas mini-*booms*, más modestos y provincianos, confinados dentro de las fronteras de cada país. Las famas rara vez trascienden y se hacen leyenda». Por eso, resume, el boom mexicano de hoy nada sabe del correspondiente boom argentino, y los libros de uno son imposibles de conseguir en otro país, del mismo modo que las revistas literarias, «importantísimas y en tantos casos estupendas, no tienen fuerza para crear mitos» («Islas y periferias» 334-335). Tal panorama, lo sabemos hoy, sería el espacio donde iba a gestarse la nueva narrativa.

Hay una diferencia clave, en términos de recepción, entre la narrativa de los sesenta y la de la hora actual. En su texto de 1979 «El boom en perspectiva», el mismo Rama hablaba del efecto nefasto que significó reducir la literatura latinoamericana a algunos narradores, y lamentaba el «aplanamiento» que había producido en la historia de nuestra narrativa, dada la arbitrariedad misma que implicaba descubrir a Vargas Llosa antes que a Cortázar, y a este antes que a Borges, y por la acumulación de nombres portentosos que desperdigó en solo una década (*La novela en América Latina* 236, 281). En no poca medida el boom fue también un espejismo que, tras el reconocimiento y la fama que otorgó a algunos, invisibilizó a un conjunto grande de autores, además de ocultar, pese a usufructuar el indispensable apellido de «latinoamericano», a la literatura de Brasil.

La recepción de los nuevos, en cambio, ha sido progresiva. No rescata figuras del pasado ni relee textos, sino que devora, como promesa de excelencia literaria, autores y obras apenas van saliendo de la imprenta.

Pero si existe esa diferencia fundamental, también hay una importante semejanza entre la nueva narrativa y lo que el boom significó como momento de coincidencias. Pese a que no existe en la actualidad esa familiaridad que vivieron aquellos (era la ventaja, por cierto, de ser un número reducido de elegidos con un proyecto político más o menos común), sí es posible detectar, cuando se mira a los integrantes del corpus actual, cercanías entre grupos más o menos amplios reunidos una y otra vez en espacios compartidos. Es un privilegio menos común de lo que imaginamos –aunque en Latinoamérica se dé por sentado– porque con frecuencia los grandes escritores se ignoran entre sí. Siguiendo a Richard Ellman, Harold Bloom llamaba la atención, por ejemplo, sobre el hecho de que los dos escritores más importantes de la literatura occidental del siglo xx solo coincidieron una vez. Joyce había leído poco a Proust y le parecía vulgar, y este nunca había oído hablar de aquel. El primero se quejaba de sus problemas de la vista y los dolores de cabeza, mientras el segundo, de sus digestiones; no coincidían –señala Bloom– ni en las enfermedades. Hubo, sí, una coincidencia: Joyce asistió en silencio al funeral de Proust.

Los grupos literarios se consolidan –como ya he dicho– en esos campos de batalla que son las antologías y los congresos donde se establecen nombres, se validan poéticas, se revelan conflictos y se imponen determinados modos de leer. Fue a través de esos espacios de reconocimiento que los nuevos autores, además, encontraron una caja de resonancia. Para comprobarlo basta asomarse a los catálogos editoriales, los acercamientos críticos, los circuitos de promoción y las publicaciones académicas. Aunque no nos detengamos a describir el «estatuto simbólico» de los momentos más notorios del proceso, conviene citar algunos de ellos. La aparición en 1996 de *McOndo*, editado por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez (que incluye dieciocho autores de diez países), significó un punto de inflexión y de disputa en el reconocimiento a la nueva generación de escritores. *Las horas y las hordas* (1997, sesenta y tres autores de catorce países), fue un paso más ambicioso dado por un crítico de renombre como Julio Ortega, quien más de una década después, en 2009, publicaría *Nuevo cuento latinoamericano. Antología* (con treinta autores de diez países). El español Eduardo Becerra compiló en *Líneas aéreas* (1999) a setenta autores de veinte países; se trataba de una antología asociada con el Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos que tuvo lugar en Madrid

en mayo de 1999, auspiciado por la editorial Lengua de Trapo, Casa de América y la Dirección General del Libro de España, momento que algunos consideran el acta de bautismo de la nueva generación. Un segundo congreso en 2001 daría como fruto, ese mismo año, el volumen *Desafíos de la ficción* (siete autores de seis países). En el ínterin, Fuguet y Edmundo Paz Soldán publicarían *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000), compilación de textos narrativos de treinta y seis autores de catorce países, relacionados todos con los Estados Unidos. En 2003, por otra parte, tuvo lugar el Congreso de Sevilla convocado por Seix Barral, para el cual fueron invitados once jóvenes autores de seis países bajo la tutela de Guillermo Cabrera Infante y Roberto Bolaño; una secuela de ese encuentro fue la aparición, al año siguiente, del libro *Palabra de América*. Podríamos cerrar este sucinto recorrido con la convocatoria del encuentro *Bogotá 39*, que en 2007 reunió a treinta y nueve autores de diecisiete países, auspiciado por los organizadores del británico Hay Festival y por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, ciudad que celebraba su condición de Capital Mundial del Libro. El proceso selectivo supuso la propuesta de las candidaturas por internet y la decisión final corrió a cargo de un jurado integrado por los escritores colombianos Héctor Abad Faciolince, Piedad Bonnett y Óscar Collazos. La iniciativa, ingeniosa y provocadora, generó de inmediato una saludable reacción que estimuló el debate no solo sobre la selección propiamente dicha sino también sobre la nueva narrativa en sentido más amplio.

Lo cierto es que la fascinación por los congresos y encuentros de escritores es tal que ha llegado a convertirse en materia literaria. En 1985, al inaugurar en La Habana un encuentro de intelectuales, García Márquez se sorprendía ante el hecho de que se celebraran tantos, y sobre tan variados temas, que el año anterior, decía, se había celebrado en el castillo de Mouiden, en Ámsterdam, un congreso mundial de organizadores de congresos de poesía. «No es inverosímil: un intelectual complaciente podría nacer dentro de un congreso y seguir creciendo y madurándose en otros congresos sucesivos, sin más pausas que las necesarias para trasladarse del uno al otro, hasta morir de una buena vejez en su congreso final» (16). Una divertida novela de David Lodge, *El mundo es un pañuelo*, ironiza a costa de ese fenómeno. Y César Aira –quien sobrepasa cronológicamente a los autores de este corpus– no tuvo reparos en titular *El congreso de literatura* su novela sobre el tema. El narrador y protagonista es un científico argentino experto en

clonación que se describe a sí mismo como «el típico Sabio Loco de los dibujos animados», empeñado en extender su dominio al mundo entero (59), y para ello usa el disfraz de la literatura. Después de enriquecerse casi de forma accidental en las primeras páginas de la novela, asiste a un Congreso de Literatura en la ciudad venezolana de Mérida. Su intención real –una vez realizadas exitosas pruebas con animales– es clonar seres humanos, pero no a cualquiera, desde luego, sino a un ser superior, un Genio: Carlos Fuentes. De modo que auxiliado por una avispa clónica arranca una célula del célebre escritor. Una semana después, cuando acaba el congreso y el proceso de clonación llega a su fin, la ciudad se ve invadida por cientos de colosales gusanos azules: la avispa, en su errática búsqueda de la célula, no arrancó una del escritor sino de su corbata. Por fortuna el narrador logra destruir los gusanos y salva la ciudad. La chistosa anécdota puede ser entendida como el frustrado intento por repetir la impronta de los grandes autores (y, no casualmente, uno de los cuatro pilares del boom). Es decir que, en materia literaria, el sueño de la clonación engendra monstruos.

Un año después de la aparición de *El congreso de literatura*, en 2000, Iván Thays publica la novela *La disciplina de la vanidad*, que narra el viaje a un encuentro de escritores de entre 18 y 30 años, organizado por el Centro de Escritores Jóvenes (CEJ) en la ficticia ciudad de Morillo, Málaga. Verdadero muestrario de jóvenes autores, el encuentro incluye a noventa latinoamericanos y treinta y cinco españoles, más otros tres consagrados, uno por cada semana de duración del evento. El gran tema de la novela está anunciado en el título: «Permanezco insensible al ridículo de escribir sobre la vanidad, cuando parece que el único tema literario es la violencia, la muerte» (21), expresa el narrador, quien no tiene reparos en desmarcarse de las urgencias de sus colegas. Para él, la vanidad «es el gran motor de la literatura, es lo que ha impulsado las obras más esenciales y las más bellas, las obras que nos han cambiado la vida y admiramos repetir» (43-44). Partiendo de esa premisa trastoca prioridades, pues le parece un tanto ridículo –confiesa al final del evento y de la novela misma– que todo encuentro de escritores jóvenes termine siendo «una verónica, un muro de los lamentos, un largo pañuelo en el que se plasman las lágrimas y el moco de la muerte del *boom*, las editoriales que desprecian a los escritores jóvenes, el fin del compromiso social, los latinoamericanos que no podemos publicar más que en nuestros países y con dinero de nuestros bolsillos» (366-367). Y por si quedaran dudas de cuál es su móvil, añade de inmediato: «¡Bah!

Ninguno de estos escritores entiende el verdadero sentido de asumir una disciplina, el rigor auténtico de la vanidad» (367). De tal modo se borra todo el entramado que sostiene a la institución literaria –tema recurrente, en efecto, en los encuentros de escritores jóvenes– y se vuelve a la noción de la literatura como puro gesto individual, mero ejercicio de la vanidad ajeno a otras contingencias.

En *Necrópolis*, Santiago Gamboa lleva a cotas más delirantes esta suerte de subgénero, al ubicar su historia en un Congreso Internacional de Biógrafos y de la Memoria (CIBM) que tiene lugar en Jerusalén. Allí coinciden los más estrafalarios personajes, aunque solo el protagonista podría llamarse, en puridad, escritor. En cierto momento, los demás asistentes –que suelen encontrarse en congresos propios del gremio de biógrafos– le preguntan cómo son los congresos de escritores, que aquel describe de modo bastante acre y caricaturesco, como menos relacionados con la literatura propiamente dicha que con los egos, frecuentemente desbordados. Al final de cada uno de esos congresos, asegura, «se cruzan citas de libros, se alzan copas y por lo general, poco antes del amanecer, ya hay dos y hasta tres premios Nobel en cada mesa, dependiendo de la cantidad de alcohol, incluyendo alguno que jura que lo rechazará, pues es una ignominia que nunca se lo hayan dado a Borges» (98). El mismo Borges ponía en boca de uno de los personajes de su cuento «El soborno»: «Usted y yo, mi querido amigo, sabemos que los congresos son tonterías, que ocasionan gastos inútiles, pero que pueden convenir a un curriculum»; lo que desconcierta a su interlocutor, un hombre «inteligente, pero [que] propendía a tomar en serio las cosas, incluso los congresos y el universo, que bien puede ser una broma cósmica».

Congresos y antologías proponen, como es natural, un inventario de nombres, eso que, en otro contexto, Umberto Eco denominara «el vértigo de las listas», y que ejemplificaba con el borgiano modelo de «La biblioteca de Babel». Intentando precisar los contornos del corpus, o destacar a los autores más relevantes, es posible encontrar, aparte de las listas que proveen encuentros y compilaciones, otras que van desde el rigor académico hasta el más festinado envión comercial. En ese espectro caben por igual los más de sesenta nuevos narradores que integran el número de la revista *Nuevo Texto Crítico*, de la Universidad de Stanford, dedicado a «La narrativa del milenio» (41-42, 2008), que los veintidós que ofrece la selección de *Granta* en 2010 (considerada por Jorge Volpi un burdo epílogo, pues para entonces ya ninguno de sus

autores era *latinoamericano*; «Breve guía»), que el inventario de setenta y nueve nombres que el propio Volpi ofrece ese mismo año en *El insomnio de Bolívar*, que «Los 25 secretos mejor guardados de América Latina», propuestos por la Feria del Libro de Guadalajara en 2011. Otro listado ofrece, en la práctica, el volumen *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, editado por Will H. Corral, Juan E. de Castro y Nicholas Birns, y publicado en 2013, que incluye a sesenta y ocho autores, la mayoría de ellos, casi cincuenta, nacidos después de 1959. A fin de cuentas, los listados son un mal necesario, orientan a la vez que confunden y distorsionan el corpus. Son útiles y hasta imprescindibles, pero al mismo tiempo son la antítesis de aquello que –citando a Valéry– proponía Borges al inicio de «La flor de Coleridge»: se debería poder hacer la historia de la literatura sin mencionar un solo escritor.

Podría elaborarse una antolometría (según denominación de Gabriel Zaid) y observar cuántos nombres y en qué circunstancias se repiten, y cómo muchas de las antologías, encuentros o selecciones de distinto tipo no hacen sino tomar prestados autores que se reiteran. Precisamente a propósito de una de ellas, Ignacio Echevarría lamenta que en estos tiempos la facultad de ejercer el criterio haya sido invadida por la estadística, y se asista al «desplazamiento progresivo de las antologías por el género mucho menos comprometido (bien que mucho más voluminoso) de los repertorios». Esto vendría a ser otro síntoma del «declive de la cultura canónica, el descrédito acaso irreversible de todo cuanto conlleve un gesto de autoridad», y hasta «la renuncia, por parte de los mediadores culturales, a intervenir críticamente (esto es, partidaria, polémica, juiciosamente) en un sistema que promueve la indiferencia de todos los valores» (178). Esa disconformidad con una acumulación que con frecuencia es acrítica resulta recurrente. A propósito de *Bogotá 39*, por ejemplo, Julio Ortega considera que al encuentro le falta «una motivación más productiva que la mera suma de escritores», y que «tanto la convocatoria como la puesta en escena parecen más producto del presupuesto disponible que de la necesidad de reflexionar críticamente». Incluso la noción de juventud le parece cuestionable, dado que «después de los 35 años y varios libros, premios y becas, un escritor es ya un ciudadano de la república de las letras, y debería, democráticamente, ceder su lugar» («Le falta al encuentro…»). Para Volpi, por otra parte, si el congreso de Madrid en 1999 es «el último intento de resucitar a la literatura *latinoamericana*», el de

Bogotá en 2007 es «la comprobación última de su imposibilidad» («Breve guía»).

A aquellas antologías ya mencionadas les siguieron varias no menores y con ambiciones continentales (para no hablar de la proliferación de otras de carácter nacional, algunas de ellas notables, que apuestan por figuras emergentes). Sus propuestas dan visibilidad a nuevos nombres e intentan hacer fraguar una nueva generación. Entre ellas se destacan tres: una casi desconocida fuera de Cuba, precisamente por haber sido publicada en La Habana, *Quince golpes en la cabeza*, seleccionada en 2008 por Ernesto Pérez Castillo, la cual reúne, como anuncia el título, quince autores de siete países nacidos, en su mayoría, en los años setenta; la preparada por Salvador Luis en 2009 –*Asamblea portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos*–, que incluye a veinticinco autores de trece países, y, sobre todo, la ya mencionada *El futuro no es nuestro*, compilada por Diego Trelles Paz. Se trata de un proyecto cuya primera muestra es electrónica y de acceso gratuito, y que incluye a sesenta y tres autores de dieciséis países. Lo que se pretendía era que a partir de ahí fueran publicadas selecciones por una editorial de cada país de Latinoamérica. La que manejo, de Uqbar Editores (Santiago de Chile, 2010) consta de quinientos ejemplares y da cabida a veinte autores de quince países (incluido Brasil). Ya en el prólogo, como señalé antes, Trelles advierte que los seleccionados, nacidos después de 1968, son una generación distinta a las aparecidas en antologías ya canónicas como *McOndo*, *Líneas aéreas* y *Se habla español*. Debería aquí, por cierto, citar *in extenso* el escenario latinoamericano y mundial que el antólogo ve como telón de fondo sobre el cual se recorta el nacimiento y formación de él mismo y de sus contemporáneos. Puede resultar inconcebible si es que uno de veras se ha creído que estos autores permanecen ajenos a la historia y han roto de forma radical con las obsesiones de sus abuelos y padres literarios. Reproduzco, apenas, estos comentarios: «Si es cierto, por ejemplo, que el cinismo, la indiferencia y el individualismo están presentes, directa u oblicuamente, en mucha de la producción de estos autores [...] es posible agregar que las preocupaciones y los motivos medulares de la tradición literaria latinoamericana, en esencia, no se han alterado» (16). No se trata de renunciar al pasado histórico como tema literario, solo que ha cambiado «la forma y, ante todo, esa aspiración fundacional del narrador por legitimar, o deformar, un origen que, en nosotros, ya no es vital». Trelles argumenta que ya no se sienten limitados por las

raíces, las tradiciones, y mucho menos por «conceptos tan desfasados como la nacionalidad o la patria», a la vez que se sienten capaces de abordar temas históricos de próceres y dictadores, conflictos armados y revoluciones, «mediante géneros antes menospreciados por su carácter formulaico y su arraigo popular, como el policial y la ciencia ficción» (19).

Aunque solemos leer ambas generaciones como un *continuum*, lo cierto es que con frecuencia saltan las diferencias entre ellas. No es nada raro, por ejemplo, que un autor mucho más joven que quienes protagonizaron la embestida de los años noventa, Alejandro Zambra, recuerde que a comienzos de aquellos años los narradores de su país «celebraron reuniones extrañísimas en que discutían si la literatura chilena era esto o lo otro», hablaron (añade Zambra en obvia referencia a la antología de Fuguet y Gómez *Cuentos con walkman*) «de jóvenes con walkman, para diferenciarlos de otros jóvenes –los jóvenes sin walkman– que esos escritores conocían solo de oídas. Y hasta hubo quienes abrazaron los estertores de la juventud creando un mundo paralelo llamado McCondo» (166). Es cierto que Zambra se siente lejos del boom al que por fortuna, dice, leyó tarde, pero no menos que de sus renombrados antecesores inmediatos: «Estaba hablando de mi generación, la de un grupo de amigos cuyas obras se parecen poco o nada. Una generación sin manifiestos y sin más historia que los libros que hemos escrito» (166). De modo parecido, al vindicar el proyecto de su generación, el mexicano Tryno Maldonado (practicante –según él– de una literatura más intimista y experimental, más arriesgada), reprochaba que la de McOndo estuviera concebida para el exterior: «enseñaban una Latinoamérica con aptitudes neoliberales, todos éramos más guapos y vivíamos en barrios de moda, libros listos para ser traducidos» (Marcos).

Es ya un lugar común que al hablar de lo ocurrido en los noventa debamos detenernos precisamente en uno de los puntos de referencia obligados de la nueva literatura: *McOndo*, preparada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996. El volumen (lo he recordado en otra ocasión y lo reitero) nace de una narración, un mito de origen que se genera en el *International Writer's Workshop* [sic] de la Universidad de Iowa. Fue allí, según el prólogo titulado «Presentación del país McOndo», donde la flamante literatura latinoamericana cobró conciencia de serlo. No, ellos no eran lo que los editores estadunidenses esperaban; ellos eran «post-todo: post-moderno, post-*yuppie*, post-comunismo, post-*baby*

boom, post capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico», aseguraban, «hay realismo virtual». Y para despejar posibles dudas dejaban claro que «el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?)», cedía paso en sus obras «al tema de la identidad personal (¿quién soy?)» (10).

Pese a todo lo que se le ha reprochado, el volumen tuvo un efecto beneficioso al intentar dar coherencia –en un momento de desconcierto y dispersión– a la literatura del continente al proponerse romper el desconocimiento mutuo, descubrir nuevos autores e, incluso, arriesgar una poética y una forma de ser latinoamericanos. Peca, sin embargo, de caricaturizar la visión de nuestra literatura. Lo que comenzó apenas como una ingeniosa *boutade* –la distorsión del emblemático Macondo por el influjo de McDonald's, Macintosh y los condo(minio)s–, termina convirtiéndose para Fuguet y Gómez en un icono, en el espíritu de una época. Ya he dicho que las detenidas y reiteradas explicaciones intentando convencernos de que la literatura latinoamericana, y el continente mismo, van mucho más allá del realismo mágico, solo hacen pasar a primer plano preguntas tales como desde dónde y para quién se escribe, pues al lector o habitante latinoamericano tales disquisiciones le resultan innecesarias. De ahí que en su radical lectura de *McOndo*, Diana Palaversich discrepe de sus autores, quienes «más que como hijos rebeldes y desencantados de García Márquez», asegura, «deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente» (70).

En el fondo, nada dijeron Fuguet y Gómez que no hubiera expresado su compatriota Antonio Skármeta en 1979. En una ponencia titulada «Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», este llamaba la atención sobre la distancia que separaba a los nacidos alrededor de 1940 de sus predecesores, y trazaba la línea divisoria con los clásicos del boom: «donde ellos se distancian abarcadores», apuntaba refiriéndose sobre todo a Donoso, García Márquez y Carpentier, «nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope». Es decir, casi veinte años antes de *McOndo*, el boom –y ni qué decir el realismo mágico– era, de alguna manera, historia antigua. No deja de resultar irónico que transcurrida una década más, otro crítico estableciera cierta equivalencia entre esos dos polos en apariencia excluyentes; dice Guido Tamayo en el prólogo a la *Antología de cuento latinoamericano* que «de Macondo y de

McOndo nada queda», y agrega que «nadie visita el lugar común del "realismo mágico" y Macondo aparece en ausencia, como anacrónico e invisible. Del otro McOndo, contestatario y patricida, no se halla la menor referencia. A todos desinteresa ya ese gesto adolescente» (11). Vale la pena señalar que la antología prologada por Tamayo es fruto del encuentro Bogotá 39, de modo que el cuestionado encuentro colombiano se posiciona desmarcándose de gestos como el de los jóvenes chilenos.[5]

Un segundo hito no menos celebrado: coincidiendo con la salida de *McOndo*, y al otro extremo del continente, un grupo de jóvenes narradores mexicanos decidió presentar sus credenciales bajo la denominación de *Crack*, lo que los convertía –según Fuentes– en «la primera generación literaria que se da un nombre propio después del boom» (360), si bien, valga recordarlo, el boom no se nombró a sí mismo. La lectura de su manifiesto y las respuestas que el Crack suscitó eran propias de las pugnas que se establecen dentro del campo literario por acceder a espacios de reconocimiento, y no habrían tenido mayor trascendencia fuera del ámbito nacional de no ser porque varios años después tanto Jorge Volpi como Ignacio Padilla obtendrían sendos premios: el Biblioteca Breve y el Primavera, concedidos a las novelas *En busca de Klingsor* y *Amphitryon*, respectivamente. Ambas, por cierto,

[5] Conviene aclarar que no en todas partes el realismo mágico despierta el mismo rechazo entre los autores jóvenes. La literatura brasileña, que con frecuencia se mueve en una dimensión distinta de la hispanoamericana, lo ve desde otra perspectiva. Ya Rama advertía que si bien es difícil hablar en nuestro continente de literaturas nacionales autónomas, de compartimientos estancos, Brasil era una excepción, con «una literatura de las más diferenciables, autónomas, "nacionales" que haya dado el continente» («Diez problemas para el novelista latinoamericano» 14). No es de extrañar, por tanto, que una novela de 2010 como *Los Malaquias*, de Andréa del Fuego, haga guiños a elementos del realismo mágico difíciles de encontrar en sus homólogos de lengua española. Así –aparte de detalles mágicorrealistas de la propia historia– es posible leer, por ejemplo: «Después de parir a Geraldo, Geraldina cayó enferma de una enfermedad sin explicación. No tenía dolores, sus ojos lagrimeaban sin parar una savia amarilla en torno al iris negro» (23), o «La madre de Geraldina supo por un viejo guerrero que guardaba agua turbia en el vientre y que la descendiente sería otra hembra con agua vieja en la barriga» (35), o «Las tres viejas se apretujaron al borde del fogón. Aparecieron tres burbujas en la superficie de la olla: era la mismísima Geraldina reaccionando con vigor a la alta temperatura, contorneándose como si bailara el hula-hula» (101), o «Aquel charco [que Nico veía debajo de un banco] era su madre, perfumada por la canela del pan. Aunque no era un gas noble, Geraldina tenía conductas excéntricas» (115).

se insertan en la tradición de las llamadas novelas totales, desarrollan universos «apátridas» y ubican el presente de sus respectivas tramas en 1989, es decir, en un instante de inflexión de la historia universal. Lo cierto es que a partir de entonces el grupo y el manifiesto cobrarían una notoriedad retroactiva.

Si Fuguet y Gómez pretendían escribir como cualquier autor del Primer Mundo y para eso privilegiaban los espacios y preocupaciones de la cultura pop norteamericana, el Crack aspira, en palabras de Ignacio Padilla, «a lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno». Por ello sus miembros no tienen reparos en ubicar muchas de sus historias, sus asuntos y sus temas fuera de nuestra región. Aunque se trata de un derecho inalienable que con razón han defendido, no es fruto de la casualidad. Ignacio Echevarría ha hecho notar que el mercado impone dos imperativos: la demanda de exotismo, de color local, y la de universalismo, con parámetros establecidos previamente por la cultura metropolitana (*Desvíos* 27), a lo que se sumaría el riesgo –alentado por «el ascendente de los *mass media* y la uniformización de la vida urbana, tanto como el eclipse de las utopías revolucionarias y la consecuente asunción de un cierto cinismo político»– de derivar hacia una suerte de «*estilo internacional*» (*Desvíos* 187). Pero sin duda el tema pone en cuestión preguntas difíciles de zanjar. Rosa Beltrán, por ejemplo, entiende que, motivados por «el criterio transnacional e incluyente con el que los latinoamericanos nos acercamos, por ejemplo, a las literaturas en lengua inglesa, francesa o alemana [...] o pensando que el filón de los temas nacionales estaba agotado», muchos optaron por historias que podrían estar situadas «en cualquier parte», eliminando referencias locales y tradiciones regionales, o combinando lo local con lo global, u optando por «temas "universales", es decir, "occidentales", entendiendo por occidente a Europa y EU». En tal caso, se pregunta, «¿Cómo clasificar las obras de estos autores de países del "Tercer Mundo" con *temas* y estilos posmodernos? ¿Como tributarios? ¿O como formas legítimas para dialogar con códigos de otras culturas y redefinir la tradición? ¿Es necesario caer en los sectarismos nacionalistas de hace dos y tres décadas para ganarse el derecho a hablar con autoridad, para ser "auténticos"?» (*Mantis* 71-72).

Si comparamos ambos proyectos se hace evidente que los autores del Crack trazaron una ruta distinta a la de *McOndo*. Pedro Ángel Palou parece responder a Skármeta al afirmar que las novelas del grupo «no

tienen edad. No son novelas de formación [...] donde las tentaciones de la autobiografía, del primer amor y del ajuste de cuentas familiar pesan por sobre todas las cosas. [...] Nada más fácil para un escritor que escribir sobre sí mismo; nada más aburrido que la vida de un escritor». Y rechaza de plano la noción de literatura de consumo: «no son textos pequeños, comestibles», dice, y recuerda que «no están escritos en ese nuevo esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo». Mientras, Padilla propone retornar a Cervantes, Rabelais, Sterne: «Quede para otros [...] tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya sabe a viejo». Al hilvanar una tradición dentro de la cual ubicarse en la literatura mexicana, Eloy Urroz recurre a títulos como *Farabeuf*, *Los días terrenales*, *La obediencia nocturna*, *José Trigo*, *La muerte de Artemio Cruz* y unas cuantas más, y lamenta que hoy sea imposible encontrar textos dignos de esa estirpe. «No los hay», remata; «han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia». Y por si quedaran dudas de quiénes son los llamados a llenar ese vacío, Ricardo Chávez Castañeda precisa que a la manera de «esas novelas mundo, voraces, que todo lo aspiran y todo lo exhiben; libros que se quieren científicos, filosóficos, de enigma [...], así las novelas totalizadoras del Crack generan su propio universo, mayor o menor según sea el caso, pero íntegro, cerrado y preciso».

En un aforismo escrito muchos años después, Volpi sintetiza la labor que les correspondió cumplir: «Pertenezco a una generación cuyo mayor mérito consistió en tratar de normalizar a *América Latina*. Aunque otros lo pensaron antes, *McOndo* y el *Crack* pusieron sobre la mesa la quiebra del realismo mágico». Pero, ¿qué quiere decir –y permítanme alterar el énfasis– *normalizar* a América Latina? Habrá que concederle razón a Volpi porque si algo han hecho los escritores del continente (incluso como parte de sus búsquedas estéticas) ha sido poner en evidencia su condición a-normal, tratar de desnaturalizar su mundo, de entender conflictos y procesos históricos. El realismo mágico, en la práctica, no fue sino una de las formas en que ello se realizó. Y solo cuando el propio realismo mágico se normalizó, otros, mucho antes que McOndo y el Crack, por cierto, se dieron a la tarea de tender su cadáver sobre la mesa.[6]

[6] Lo dice claramente Juan Villoro: «Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier no concibieron estrategia alguna para encandilar a la crítica extranjera; sus obras son

Varios años después del performance bautismal, el grupo tomó un segundo aire al aparecer *Crack. Instrucciones de uso* (2004), un volumen que incluye –además del manifiesto– textos escritos a la distancia por cada uno de sus integrantes (Chávez Castañeda, Estivill, Herrasti, Padilla, Palou, Urroz y Volpi), más una exhaustiva bibliografía comentada. Y llega, además, con un *bonus track* que ocupa, en verdad, el centro del libro: su propio mito de origen. En el prólogo colectivo titulado «Testimonio de una amistad», se cuenta que hacia 1986 o 1987, Padilla, Urroz y Volpi, compañeros de estudios, se encontraron con Estivill. De la inmediata afinidad entre ellos surgió la idea de reunir en un volumen lo que habían escrito hasta entonces. Confiesan que, hermanados por la admiración a Rulfo, sus relatos estaban «afectados por todos los clichés del falso ruralismo y del realismo mágico *à la* García Márquez, que hacían estragos en la literatura de entonces» (Chávez Castañeda 11). Decidieron rescribirlos colectivamente como una novela que dejaron lista en 1988 bajo el título de *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, y que luego olvidaron. En 1999 Padilla encontró una copia que Urroz enviaría inconsultamente –con el seudónimo de Juan Preciado– al Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí. El volumen resultó premiado. Al publicarlo ahora reconocen que «más allá de los otros libros que hemos escrito y de los que aún no hemos terminado de inventar, todos seguimos siendo hijos de Juan Preciado y de estas imprevisibles *Variaciones*» (14).

El «Código de procedimientos literarios del *Crack*», redactado por Volpi, se encarga de ampliar la frontera mucho más allá del núcleo duro con que se identifica el grupo. Así, en su artículo 6.° reconoce entre los miembros honorarios a Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez,

---

el resultado natural de sus apuestas literarias» («Iguanas y dinosaurios» 90). Cuenta Villoro también que durante sus años como estudiante de una escuela alemana se vio presionado a cumplir con las expectativas del realismo mágico. En verdad, cuando empezó a escribir relatos no se sintió en la «obligación de ser típicamente mexicano [...], fue la mirada europea lo que me recordó la existencia de los patriotismos literarios» (88), dado que «el exotismo existe para satisfacer la mirada ajena», y es el eurocentrismo el que, «en busca de lo "auténtico", privilegia lo pintoresco» (89). Sin embargo, no hay que pasar por alto la capacidad irónica del estereotipo. Un título de Fernando Iwasaki que alude a la «suma de exilios y culturas» que lo conforman y de los que intenta apropiarse «literal y literariamente» (AA.VV. 122) es claro al respecto: «Mi poncho es un kimono flamenco». De manera similar, una antología de ciencia ficción latinoamericana incluye el título –en obvia distorsión del clásico de Philip S. Dick– *¿Sueñan los androides con alpacas eléctricas?*

Cortázar, Juan Goytisolo, Cabrera Infante, Donoso, Onetti, Pitol, Del Paso, García Ponce, Elizondo, Inés Arredondo, Bolaño, Javier Marías, Muñoz Molina y Piglia; y en el 8.º amplía la nómima de compañeros de ruta a Cristina Rivera Garza, Bellatin, Rosa Beltrán, Mario González Suárez, Paz Soldán, Fuguet, Santiago Gamboa, José Manuel Prieto, Belén Gopegui, Fresán y Fernando Iwasaki. Deliberadamente contradictorio es el artículo 21.º, donde –después de haber declarado que pueden ubicar sus historias donde les plazca– se limita a consignar: «Los miembros del *Crack* sólo tienen prohibido ubicar sus novelas en Comala y Macondo, salvo en casos de extrema urgencia» (184). Justo es reconocer que el grupo dejó una estela que se actualiza a la más mínima provocación: al cumplirse diez años del manifiesto, Padilla recogió sus textos sobre el tema en el volumen *Si hace crack es boom*; y al cumplirse veinte, los cinco autores dieron a conocer en el congreso de la Modern Language Association el «Postmanifiesto del Crack 1996-2016», que sería reproducido en el número 82 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

Puede parecer, no sin razón, que tanto *McOndo* como el Crack fueron puro juego, formas de coquetear con el mercado y de adquirir visibilidad a las que ni siquiera sus creadores tomaban en serio, pero lo cierto es que tuvieron éxito en el empeño de mostrarse y de intentar sostener un nuevo discurso. Ambos construyeron un enemigo a la altura de sus ambiciones: el realismo mágico. Y lo hicieron, en buena medida, sobre la base de un malentendido. Primero, porque se apresuraron a reivindicar la herencia del boom y la figura de García Márquez, y segundo, porque la mejor literatura latinoamericana se había desprendido del realismo mágico (en el hipotético caso de que alguna vez se hubiera plegado a él) desde hacía más de un cuarto de siglo. Sin embargo, que los nuevos narradores definieran ese contrincante era un gesto comprensible y necesario, y desde Homero sabemos que todo gran héroe necesita un gran adversario. Eres admirable si tienes que pelear contra Héctor o contra Aquiles, pero en la práctica los jóvenes narradores de McOndo y el Crack estaban desafiando el realismo mágico... de Isabel Allende.

Si uno llegara a creer que la renovación de nuestra literatura vino de la mano de *McOndo* o del Crack; si pensara que esos gestos pretendidamente parricidas, más cercanos al ímpetu neoliberal de mediados de la década del noventa que a propuestas de transformación profundas, significaron un verdadero punto de inflexión, se engañaría. Tuvieron la virtud –ya lo hemos visto– de llamar la atención sobre un grupo de

jóvenes narradores que se proponían a sí mismos como protagonistas de un cambio. Caso análogo, aunque menos sonoro, fue el de aquellos jóvenes argentinos a los que Damián Tabarovsky denomina, no sin sorna, «mediáticos», porque «mezclando la jerga del rock y la creencia ignorante de que Bob Dylan es el gran poeta estadounidense vivo [...], con influencias que van de Soriano al realismo sucio, y propagando la curiosa certeza de que entre el periodismo y la literatura hay sólo un paso», hicieron «de la famita personal su tema literario».[7] Tabarovsky justifica lo de *mediáticos*, «en el sentido de que es casi imposible separar sus textos de la construcción de su imagen pública, porque ellos mismos planteaban algo así como "no lean mis textos, lean nuestra actitud"» (28-29). Si algo les reconoce es que hicieron ruido, que «rápidamente encontraron su lugar al sol, y su literatura –por algunas horas– hasta pareció desafiante y altanera» (29).

Es preciso reconocer, sin embargo, que fueron los escritores reunidos en torno a *McOndo* y al Crack quienes por un tiempo parecieron jalonar nuestra literatura. Tal vez no sea azaroso que esos dos focos de reconocimiento surgieran en países insertados de modo paradigmático en el proceso de globalización. Chile fue el sitio donde con más éxito se experimentó el proyecto neoliberal, mientras México fue pionero en suscribir el Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos. Si se me permite reiterar algo que he dicho antes, me inclinaría a decir –parafraseando a Jameson– que tanto *McOndo* como el Crack encarnaron la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano.

Una cosa está clara: los personajes de esa literatura tienen buenas dentaduras, sobre todo si los comparamos con aquellos desdentados de Rubem Fonseca que le cobraban a la sociedad sus desprovistas encías. Había una dimensión política en las dentaduras sanas, un símbolo de estatus tras cuya sonrisa perfecta se ocultaban una

[7] Desde una perspectiva menos ácida –pues lo que para Tabarovsky es pecado, para ella es síntoma–, Josefina Ludmer postula en su libro *Aquí América Latina. Una especulación*, que la condición de nuestra literatura actual es la posautonomía, por oposición a la autonomía literaria que coincide históricamente con lo que, para ella, es el momento culminante de las naciones latinoamericanas, el punto más alto de modernidad que han alcanzado: los años sesenta y el boom. A Ludmer le interesa pensar el presente como «lo que viene después» de aquel momento histórico y literario, para contrastar la autonomía de esa narrativa (o sea, su mayor apego a reglas y convenciones propias, «literarias»), de esta, más contaminada por la realidad concreta extraliteraria, el periodismo, la autoficción, y que necesita por ello recurrir a ciertas «marcas literarias» que pongan en evidencia su carácter ficcional.

desigualdad y una violencia rampantes; por eso el protagonista de su cuento «El cobrador» comienza por matar a un dentista. Los pobres de esta hora suelen aparecer, cuando lo hacen, como telón de fondo. Y existe una forma extrema de la pobreza desterrada de la literatura en general y de la nuestra en particular. Ya Terry Eagleton había notado que la posmodernidad daba cabida a todos los cuerpos... con excepción de los cuerpos famélicos. En su novela *El enigma del regreso* el haitiano Dani Laferrière habla de ello. En el capítulo titulado, precisamente, «El hambre», cuenta una conversación con su amigo, el también escritor Gary Victor, «sobre lo que podía ser el tema de una gran novela haitiana». Después de pasar revista a las obsesiones de los demás pueblos (para los norteamericanos, el espacio: el lejano oeste, la conquista de la luna, la Ruta 66; para los suramericanos, el tiempo: *Cien años de soledad*; para los europeos, la guerra, debido a las dos guerras mundiales en un siglo), para los haitianos es el hambre. Y a pesar de todo, dice, resulta sorprendente la ausencia del hambre como cuestión que interese a los artistas, siempre en busca de temas, pese a que existen mil millones de hambrientos en el mundo. De ahí que se pregunte: «¿Es un tema demasiado duro? Se explotan en cambio la guerra, las epidemias, la muerte bajo todas las formas posibles. ¿Es un tema demasiado crudo? El sexo se expone en todas las pantallas del planeta. Entonces, ¿por qué? Porque sólo afecta a gente sin poder adquisitivo. El hambriento no lee, no va al museo, no baila. Espera a palmarla». Puesto que ni Gary Victor ni el propio Laferrière han conocido el hambre de verdad, concluyen que no serán jamás autores de la gran novela haitiana. El narrador intenta consolar a su amigo «evocando temas quizá igual de interesantes como el exilio, pero resulta bien poco frente al hombre que tiene hambre» (151 y 152).

Un antecedente notable de las posiciones y propuestas tanto de McOndo como del Crack –y, sin embargo, poco citado fuera de Argentina– fue el ya mencionado artículo de Martín Caparrós «Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», leído en un seminario sobre «Novela argentina y española en los "80"» y publicado en la revista *Babel* en 1989. El tono y el espacio de publicación propició que fuera leído como una suerte de manifiesto del autodenominado grupo Shanghai (del que Caparrós diría tiempo después que fue «un mito innecesario, un pequeño fenómeno mediático»), nucleado en torno a *Babel* e integrado, entre otros, por Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls, Matilde Sánchez

y su propio autor («los dandys de izquierda» se les llamaría). Mucho más beligerante que sus sucesores, Caparrós llega a ser despiadado con lo que llama la generación del sesenta. En cierto momento se refiere a aquella época como la de la «literatura Roger Rabitt» [sic], en alusión a una película bastante posterior en la que, como se recordará, el protagonista, interpretado por Bob Hoskins, interactuaba todo el tiempo con dibujos animados. En consecuencia, la literatura Roger Rabbit era propia de una época –dice Caparrós– en que «la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelarle la verdad, a encauzarla». Pero lo más hiriente (y gracioso) viene de inmediato, al asegurar que «Hollywood lo tuvo, como de costumbre, más claro», y que «algunas de las más claras obras Roger Rabitt [sic] tienen origen caribeño, o inspiración de tal calaña». Por si fuera poco, atribuye a Rayuela anchos flancos Roger Rabbit, y da aún otro paso: «convengamos en que cualquier película de Travolta consiguió bastante más, con mucho menos esfuerzo» (Caparrós 43).

A partir de esa andanada, dispuesta a no dejar títere con cabeza, está listo para reivindicar a los autores que le interesan, pues un manifiesto no solo debe dejar claro quiénes son los enemigos, sino también quiénes los capacitados para llevar adelante las nuevas propuestas. Y en este caso son aquellos que a principios de los ochenta, dejando de lado la narrativa Roger Rabbit, intentaron «hacer del desierto, del vacío pampeano, un demasiado lleno, un lugar de la hipercivilización»; entre ellos cita a Miguel Briante, a Juan José Saer y, sobre todo, a César Aira. El extrañamiento, dice, parece tomar características más directas en la novela china de este último,[8] la novela egipcia de Alberto Laiseca, el Lorelei de Marcelo Cohen, el ambiente caballeresco de Daniel Guebel, el ligero tinte germano de Alan Pauls, su propia novela griega, no solo como rechazo de la estética Roger Rabbit, sino también como «afirmación de independencia, de autonomía» (44). El legítimo interés por abarcar todos los mundos y escribir sobre ellos cuando, al parecer, ya

[8] Juan Terranova hace notar que existe una palpable inclinación hacia China en la literatura argentina, y cita como ejemplos *Una novela china* de Aira, *Poemas chinos* de Alberto Laiseca, y *Señores chinos* de Sergio Pángaro. Se las puede leer, dice, como «la continuación de una tradición que empezó con las aventuradas chinerías de Eduardo Wilde a fines de la década del 80 del siglo XIX» (*Los gauchos* 97). Y se podría agregar a la lista una novela de Ariel Magnus titulada *Un chino en bicicleta*, así como *Made in China* de Federico Falco, o sumar las novelas «chinas» de los puertorriqueños Rafael Azevedo (*Flor de ciruelo y el viento*) y Eduardo Lalo (*Simone*).

se ha dicho todo sobre las respectivas naciones, o se siente agotado el discurso de lo nacional, cede lugar aquí al desmontaje de un discurso político que no encajaba ya en la nueva circunstancia del país.

Entre las estrategias del grupo, Caparrós menciona varias que serían reivindicadas por sus sucesores: el ya mentado extrañamiento, el uso de escenarios lejanos, mediatizados por la voluntad del autor, la desconfianza ante los grandes temas y la totalidad, el trabajo con lo fragmentario y los espacios incompletos, lo intersticial; contra el orden, por la digresión y la ruptura de la linealidad; a favor de la risa, la parodia, el descreimiento, la manipulación de los géneros, la cita, la referencia intraliteraria. Y para que ello sea válido siente la necesidad de demoler una estética y, sobre todo, una postura: «Ya lo sabemos: en la Argentina, cuerpos fueron agredidos, mutilados, corrompidos y, sobre todo, ocultados, desaparecidos». De inmediato agrega: «Hubo textos en los setenta y ochenta, que lavaron las manos de sus conciencias hablando, parloteando de ese inefable; llegó a haber, en algún caso, una suerte de obscenidad, de pornografía de la desaparición. [...] Creo que, en nuestras novelas, los cuerpos están elididos, desenfocados, inhallables» (45).[9] No era dable imaginar que pudieran expresarse tales cosas sin despertar respuestas no menos contundentes. «Como parte del exitoso proyecto cultural de la dictadura, se rompieron los canales que vinculaban a los lectores argentinos con los textos de sus escritores», dice Ana María Shua citada por Drucaroff, quien considera que esa literatura dirigida a iniciados, que hablaba de cualquier cosa lejana e ingeniosa con tal de eludir conflictos y ejercitaba una cruzada contra la literatura que «reflejaba» la realidad argentina, «era el último triunfo de la dictadura militar» (Drucaroff 57). Irónicamente, en 2015, Caparrós escribirá el libro que el narrador de Lafèrriere estaba esperando: *El hambre*.

Tres años después del artículo-manifiesto de Caparrós, el escritor chileno Jaime Collyer publicó en la revista *Apsi* una columna titulada

[9] En esa línea se moverá Rodrigo Fresán, varios de cuyos libros transcurren en Canciones Tristes, ciudad imaginaria que se mueve en el espacio y el tiempo (Argentina, en cambio, es mencionada más de una vez en la obra de Fresán como «mi hoy inexistente país de origen»). Pero lo que me interesa destacar es que en un momento este dice tener la certeza de que le falta escribir un cuento sobre Buenos Aires; «se llamará "La pasión de las multitudes", y en él mencionaré muchas calles, y tengo que acordarme de comprar un mapa antes de volver a casa para poder escribirlo, y el cuento también tendrá fútbol, y desaparecidos y va a ser un cuento tan asquerosamente argentino y tal vez aparecerá en una futura reedición de *Historia argentina*» (Becerra 94).

«Casus belli: todo el poder para nosotros», en el que dejaba claro que la llamada nueva narrativa chilena acababa de irrumpir en escena para no abandonarla: «ahora los maestros somos nosotros», clamaba. «Nos criamos a patadas, algunos de nosotros a culatazos, bajo la indiferencia generalizada», advertía Collyer, «pero somos generosos. No habrá más revanchas que la estrictamente literaria». Adelantándose a lo que repetirían los ya inminentes McOndo y Crack, reconocía que los miembros de su generación eran «cosmopolitas y universales, internacionalistas, hasta la médula» y reproducirían a su modo, «en nuestro agitado fin de siglo, el auge de las décadas pasadas. El *boom* de la literatura hispanoamericana ha muerto, ¡que viva el *boom*!». Menciona casi una treintena de nombres como parte de quienes configuran «nuestras divisiones». Y añade, beligerante: «Peleamos a cara descubierta y vamos a la toma de poder, como aconsejaba papá Sartre». A los maestros de las generaciones precedentes «vamos a desalojarlos de la escena literaria a parrafadas y/o patadas, según sea el caso. Luego puede que les rindamos algún homenaje, como a los buenos boxeadores [...] que saben retirarse a tiempo». Varias semanas más tarde, ante la previsible respuesta (confiesa, no sin sorna, la íntima satisfacción que le produjo la réplica de Jorge Edwards), y el hecho de que su texto adquiriera «un improvisado carácter de manifiesto generacional», publicó otro de tono más moderado: «El guante sobre la mesa». Ahora habla de la renuncia de su generación –con excepciones– «a los parámetros del realismo mágico y a la pretensión abrumadora de escribir la "novela total"». Su estrategia narrativa, anota, «desecha voluntariamente la ruptura sintáctica, las enumeraciones caóticas y otros alardes experimentales, para refugiarnos en cierta economía de medios y la narración lineal, minimalista, neutral». El camino estaba despejado para la aparición de *McOndo*.

Como «institución piadosa de nuestras letras» calificaba Borges las antologías, junto con los cursos de declamación y las más confiables historias de la literatura nacional, en la «declaración» que sirve de prólogo a *Evaristo Carriego*. La *boutade* –recordada por Juan Terranova en *Los gauchos irónicos*– tiene algo de cierto, pero las antologías, como los congresos literarios, los manifiestos y los listados de autores son también (lo dije antes) verdaderos campos de batalla, espacios de autoafirmación que dictan salvaciones y excomuniones. Toda literatura que se precie de serlo los necesita. Todo aquel que los estudie debe desconfiar de ellos.

Al inicio de su tesis dedicada al tema, Rosario Castellanos se preguntaba: «¿Existe una cultura femenina?». Para ella, la interrogación parecía «tan superflua y tan conmovedoramente estúpida como aquella otra que ha dado también origen a varios libros y en la que destacados oficiales de la Armada Británica se preguntan, con toda la seriedad inherente a su cargo, si existe la serpiente marina» (41). Una duda similar, no menos sorprendente, es la que muchos se plantean a propósito de la literatura latinoamericana, cuya existencia, a veces incuestionable, a veces discutida, es un objeto en disputa.[10] Las posibles interpretaciones revelan, más que la existencia o no de lo que se interroga, el lugar (ideológico, cultural, geográfico) desde el que se enuncian aquella pregunta y estas respuestas. La recurrencia a ese tipo de preguntas forma parte de nuestro proceso histórico cultural y regresa con facilidad cada vez que se produce una crisis en los modelos de afirmación latinoamericanistas. Nadie duda, desde luego, que se escribe literatura en nuestros países, que hay autores de renombre y hasta algún movimiento literario digno de tomarse en cuenta. La cuestión es si esa producción es capaz de exhibir ciertas características propias que le permitan reconocerse como una unidad y que a la vez la distingan de la escrita en otras regiones. O para decirlo de otro modo, si los escritores sienten que pertenecen a una comunidad con un pasado medianamente afín y con deseos y aspiraciones más o menos compartidos. Una de las respuestas proclama que en un mundo signado por la globalización y la difuminación de tantas fronteras, la pregunta misma ha dejado de tener sentido. Para otros, el tema no puede zanjarse tan festinadamente. Porque lo cierto es que aunque con frecuencia los escritores nacidos a la literatura en la última década del siglo pasado rechazan –como ya he apuntado– cualquier noción de compromiso, aunque eluden hablar en términos de nacionalidad e incluso niegan una supuesta y común identidad latinoamericana, no pueden desprenderse de ella o, llegado el caso, se la invoca sin tapujos.[11] En verdad, no existe una respuesta definitiva

[10] En un libro de hace más de diez años y en artículos sucesivos he abordado la cuestión con argumentos y citas sobre los que me resulta ineludible volver. Algunos se preguntarán el porqué de tal insistencia, qué sentido tiene reivindicar a estas alturas un latinoamericanismo literario. De más está decir que no reclamo ningún esencialismo ni se me ocurre pensar en una supuesta homogeneidad de intereses, temática o estilística que sé inexistente. Mis preocupaciones se mueven en otro sentido que espero se perciban en estas páginas.

[11] Ello no implica pasar por alto que existen diferentes temporalidades e intensidades también en la América Latina, pues cada país tiene una cronología propia y

a la cuestión porque ella depende de factores extraliterarios. Lo que sí merece señalarse es que los momentos más notables y ambiciosos de nuestra literatura (pienso en el modernismo, las vanguardias, el propio boom) han sido aquellos en que los escritores latinoamericanos se han reconocido parte de una comunidad supranacional. Esa idea de pertenencia a una cultura común, lejos de empobrecerlos, enriqueció definitivamente la historia, la cultura y la lengua que compartimos. En pocas palabras, no me interesa tratar de sacar a flote una antigualla, sino hacer notar el carácter contingente de una pregunta y la falacia de imaginarla respondida para siempre.[12]

Hay una contradicción manifiesta en el hecho de que se reivindiquen las identidades posnacionales y se cuestione el latinoamericanismo precisamente cuando pocas veces este ha sido tan remarcado, lo mismo en el ámbito político que en la esfera de la institucionalidad literaria y el mercado editorial; también la hay en el hecho de convocar congresos y antologías de una literatura que supuestamente no existe. En su introducción al segundo tomo de la *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano recordaba que el «hispanoamericanismo» fue, entre otras cosas, una red tejida por encuentros, viajes, cartas, revistas culturales, periódicos y actividades editoriales. Ellos

---

momentos de quiebre particulares: si la crisis del modelo neoliberal, por ejemplo, estalló en Venezuela en 1989 con el Caracazo, en Argentina tuvo lugar en 2001. En México, por su parte, el impacto fue de carácter simbólico y mediático antes que político, con la emergencia de la guerrilla zapatista el primer día de 1994. Así, cada uno dispone de sus propios puntos de referencia –que difieren de los del país vecino– y no es extraño que a ellos se atengan. Pero ninguna de esas peculiaridades excluye la existencia de una suerte de macrotemporalidad válida para el continente, que propicia una suerte de sintonía en sus escritores más allá de las singulares contingencias políticas.

12 Entiendo que la problematización del concepto Latinoamérica (y la literatura que le sería propia) no concluye. El subtítulo del libro *Sin retorno*, de Raúl Rodríguez Freire es *Variaciones sobre archivo y narrativa ~~latinoamericana~~*. Con esa tachadura que se reitera en el cuerpo mismo del libro, dice, «queremos alejarnos de las reducciones a las que "literatura latinoamericana" sometió la producción del continente, con el fin de resaltar su radical heterogeneidad, una condición que tampoco es exclusiva de América Latina, sino un punto de encuentro con cualquier otro lugar» (91). Y para referirse a la relación entre «lo» español y «lo» americano o, si vamos a ser más precisos, la mirada que los emigrantes latinoamericanos tienen de España (para «leer el texto "España" *en americano*», 15), Daniel Mesa Gancedo utiliza el término *amerispánico*, que enriquece pero no aclara el paisaje nominal y conceptual.

son, afirma, los lazos conectores de una comunidad intelectual militante (19). No es que en los años noventa tales redes hubieran desaparecido, sino que parecían dominadas por el mercado editorial, de un lado, y por la academia (fundamentalmente estadounidense) del otro. Ellos eran las principales instancias consagratorias, y dejaban escaso margen a instituciones o mecanismos alternativos de la América Latina. Al mismo tiempo, si la década de los noventa vio desinflarse Estados en subasta, si se impuso como natural e inevitable una particular lectura del proceso globalizador, si la historia llegaba a su fin, la noción misma de América Latina sufriría una estocada casi mortal. Solo en la década siguiente se afianzarían en distintos países de la región procesos políticos de izquierda reivindicativos del latinoamericanismo; pero curiosamente, ello no tuvo mayor impacto entre los escritores. No se repetiría esta vez, a diferencia de lo ocurrido décadas atrás, la fascinación que ejerciera la Revolución cubana entre los intelectuales. Cabría decir que la ambigua relación de buena parte de los escritores con su condición de latinoamericanos –evitan, por un lado, reconocerse como tales; desean, por el otro, ser leídos y reconocidos dentro de esa mancomunidad– pasa a convertirse en un dilema de difícil solución, al menos mientras no llegue la hora de una reivindicación latinoamericanista.

Uno de los más firmes cuestionadores de la existencia de una literatura latinoamericana, Jorge Volpi, publicó en 2009 un libro con el que ganó el II Premio Iberoamericano Debate/Casa de América y que nos remite directamente al entorno del bicentenario de la independencia: *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo* XXI. Allí expresa la convicción de que se ha producido el deceso de la América Latina, que él percibe en los cuatro signos siguientes: 1) fin de las dictaduras y de las guerrillas; 2) fin del realismo mágico y del exotismo forzoso; 3) fin del intercambio cultural entre sus integrantes, y 4) creciente desinterés del resto del mundo, en especial de los Estados Unidos, hacia la región. La opinión no deja de suponer un contrasentido pues mientras Volpi –al igual que la mayoría de sus contemporáneos– rechaza los esencialismos que implican un modo de ser (y escribir) «típicamente» latinoamericano, en cuanto «desaparecen» dichos esencialismos da por perdida a la América Latina. Ya a propósito del encuentro Bogotá 39 Volpi advertía que ninguno de los asistentes «tiene la más remota idea de cuál es el estado actual de la literatura latinoamericana, incluso alguno duda de

que la literatura latinoamericana aún exista. Para decirlo claramente: fuera de los organizadores, unos cuantos académicos recalcitrantes y algún despistado miembro del público, a nadie le importa demasiado la cuestión» (*El insomnio* 162). Hay, naturalmente, razones políticas a la hora de entender ese supuesto deceso, así como el desinterés por el estado actual de nuestra literatura. La causa es clara: «tras la caída del Muro de Berlín y el derrumbe del socialismo real, la unidad latinoamericana terminó en el desván de las ideas caducas al lado de la lucha de clases, la dictadura del proletariado y la alienación capitalista» (18). Monsiváis lo expresaba de un modo más simple y a la vez menos discutible: en la actualidad, sencillamente, la América Latina es «un continente pasado de moda» (251).

Antes, Volpi había escrito «El fin de la narrativa latinoamericana», su intervención en el Encuentro de Escritores de Sevilla, en que se valía de una ficción (el supuesto artículo «Cincuenta años de literatura hispánica, 2005-2055: un canon imposible»), para imaginar un futuro probable, claro antecedente de la cronología futura de *El insomnio de Bolívar*. Atribuido a un tal Ignatius H. Berry, profesor de la Universidad Estatal de Dakota del Norte, el artículo defiende los argumentos contra los cuales se expresarán, de hecho, tanto Volpi como muchos de sus colegas: «A partir de la década de los noventa un grupo de escritores hispánicos comenzó a rebelarse, torpemente, contra su condición hispánica». Puesto que nacieron en los años sesenta no experimentaron las convulsiones ideológicas de sus predecesores y tal vez por ello, dice, «nunca se involucraron con los problemas esenciales de sus países. Su desarraigo fue tan notorio que, al leer sus obras hoy en día, resulta imposible reconocer sus nacionalidades». Por tanto, añade, «ser colombianos, mexicanos o argentinos pasó a ser, gracias a ellos, un mero dato anecdótico, un simple apunte en su currículum, y no una referencia cultural inevitable como hasta entonces. Sin darse cuenta de la riqueza a la que renunciaban, esta generación de escritores [...] se encargó de eliminar para siempre la *identidad* de la narrativa hispánica» (35).[13] Pese a las diferencias de opiniones entre Volpi y su conflictivo alter ego, «Berry acierta en un punto», concede aquel:

[13] Josefina Ludmer lo explica de otro modo al considerar que «la postulación de las identidades nacionales (lo argentino, lo mexicano), tan claras en los años 60 y en los clásicos latinoamericanos, desaparece, y en cambio aparecen identidades locales, del barrio, de la ciudad. [...] Siempre son identidades locales. O identidades gay, feministas, que no son nacionales, son globales» (Somoza).

«el desafío de los escritores latinoamericanos nacidos a partir de los sesenta [...] probablemente tenga como consecuencia extrema el fin de la literatura latinoamericana. O al menos de eso que los críticos como Berry insisten en ver como "literatura latinoamericana"». Y se pregunta entonces el mexicano: «¿qué significa a fin de cuentas ser latinoamericanos a principios del siglo XXI? Y ¿qué significa ser un *escritor latinoamericano* a principios del siglo XXI?» (41); dado que, tampoco él duda, «la idea de ser un escritor mexicano, argentino, ecuatoriano o salvadoreño se convertirá en un mero dato anecdótico en la solapa de los libros» (41). En una cuerda similar –tal como puede verse en su «Pequeño diccionario del *Crack*»–, Pedro Ángel Palou define la literatura latinoamericana del siguiente modo: «Mito creado para encadenar a los lectores y escritores de esta apartada región del mundo. El *Crack* admira, prolonga y critica la tradición literaria escrita en lengua española, pero se opone radicalmente al dictado externo. Para que sea verdaderamente latinoamericano, es necesario *no* escribir literatura latinoamericana» (*Crack. Instrucciones de uso* 200).

En su «Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios del siglo XXI (en más de 100 aforismos, casi tuits)», el mismo Volpi comienza despejando olímpicamente cualquier duda: «Al principio, una provocación. Hoy, casi una declaración de principios: *América Latina* ya no existe. O sólo existe en la medida en que se organizan congresos literarios, sociales, políticos y artísticos –nunca científicos– sobre *América Latina*». Después de ese primer aforismo Volpi encuentra 99 formas más de ratificar la idea. Por ejemplo: «En el período que va de 1959 a 1989 [...] resultaba sencillo definir a *América Latina*: una región dominada por dictadores, guerrilleros, música *latinoamericana* (de Gardel a Silvio Rodríguez), futbolistas y la retórica del realismo mágico»; o «*América Latina*, esa *América Latina*, sólo existió durante ese "breve espacio": cuando todos, dictadores, guerrilleros, escritores y músicos, e incluso los ciudadanos de a pie, creían que su trabajo los volvía auténticamente *latinoamericanos*»; o «Al iniciarse la segunda década del siglo XXI, la literatura *latinoamericana* no sólo ya no existe, sino que, fuera de a unos cuantos académicos, a nadie le importa su desaparición. Para bien o para mal, ser *latinoamericano* ha dejado de ser *chic*». Dictadores, guerrilleros, músicos, futbolistas, realismo mágico...; dejamos de ser chic y desaparecemos. Triste manera de entendernos.

En otro sitio he comentado que la pertinencia de hablar, a estas alturas, de una literatura latinoamericana tiende a oscilar en dependencia

del momento y el lugar en que se enuncie. Hace ya varias décadas, por ejemplo, un personaje del cuento de Rubem Fonseca «Intestino grueso» ironizaba: «¿Que existe una literatura latinoamericana? ¡No me haga reír! No existe ni siquiera una literatura brasileña, con semejanza de estructura, de estilo, de caracterización o como quiera decirse. Existen personas que escriben en la misma lengua, en portugués, y eso es todo. Yo no tengo nada que ver con Guimarães Rosa; estoy escribiendo sobre personas amontonadas en la ciudad mientras los tecnócratas les preparan la alambrada de púas». No es casual que fuera un brasileño, es decir, alguien habitualmente excluido, en la práctica, del corpus continental, quien diera esa voz de alarma. A su vez, el costarricense Carlos Cortés ha publicado un artículo cuyo título mismo es un desafío: «La literatura latinoamericana (ya) no existe». También he comentado que el cuestionamiento de la fe en la existencia de una literatura latinoamericana está asociado además con el peligro de una tendencia homogeneizante que borraría las peculiaridades, achataría el panorama literario y sofocaría las literaturas «menores» dentro del propio continente, de ahí que Ricardo Piglia defienda la tesis de que, antes que hablar en términos continentales, debería pensarse en términos regionales: literaturas caribeña, andina, o rioplatense, por ejemplo, con sus formas, intereses y tradiciones propias (Piglia/Saer 23-25). Un dilema de otra índole plantea Ignacio Echevarría, quien se pregunta en qué medida el concepto mismo de narrativa latinoamericana no invoca un allanamiento de las plurales narrativas que lo integran, «¿hasta qué punto la de "latinoamericana" funciona como una identidad cultural que desplaza la identidad más específica de "chilena", de "colombiana", de "mexicana"? ¿Y hasta qué punto, por otro lado, la etiqueta de "latinoamericana" no tiene, en definitiva, efectos segregadores?» (*Desvíos* 24). La narrativa latinoamericana, en tal caso, «no estaría constituida por la suma de las narrativas nacionales, sino más bien por una selección interesada de ellas» (26). Ciertamente hay algo de eso pero lo entiendo en un sentido saludable. Si nos atenemos al ejemplo clásico, el puñado de autores que identificamos con el boom (que con frecuencia se reduce a un núcleo duro de poquísimos nombres) invisibilizaron a decenas de escritores, algunos de ellos excelentes. Pero eso no implicó que aquellos perdieran sus especificidades o que aspiraran a una suerte de lenguaje neutral. Es un falso dilema suponer que se debe escoger entre ser un escritor latinoamericano o un ciudadano literario de cualesquiera de nuestros países.

En cuanto a la presunta difuminación de nuestra actual literatura en una suerte de literatura mundial, Jorge Franco nos recuerda que aquella asimila todos los temas, y que «por más que las diferencias con otras literaturas se hayan ido desvaneciendo, la nuestra sigue teniendo un sello único, indeleble e intransferible que le permite su reconocimiento con sólo leer unas cuantas frases». Incluso, a riesgo de parecer extemporáneo, añade: «Seguimos contando nuestro continente, [por]que a pesar de sus dificultades y atropellos, a pesar de seguir atrapados en las limitaciones del subdesarrollo, es tierra de sobrevivientes, donde vivir todavía se parece a una hazaña, y es bien sabido en la literatura que quien vive una hazaña tiene mucho que contar» (*Palabra de América* 46).

Conviene abrir un paréntesis: cuando los autores en que me detengo aquí aluden a una figura tutelar, suelen referirse a Roberto Bolaño, apenas unos años mayor que ellos mismos. Desde esa perspectiva, el chileno parece ser el depositario del fuego, el gozne entre el pasado y el futuro. De repente, y a pesar de tantas declaraciones de fe por las legendarias figuras del boom, pareciera que antes de Bolaño todo era prehistoria. Incluso ha llegado a acumular, como en el caso de Borges, un anecdotario que con frecuencia desplaza el interés que debiera suscitar su obra. Muchos años antes de que su nombre estuviera en boca de todos, Bolaño preparó y publicó en México la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Jóvenes poetas latinoamericanos* (1979). Incluyó allí siete poemas propios, y en la nota biográfica se presentaba a sí mismo del siguiente modo: «Roberto Bolaño: Chileno 1953. Uno de los fundadores del Infrarrealismo. De la última promoción de poetas chilenos. Tiene publicado *Reinventar el amor*, poesía. En 1975 obtuvo mención en Casa de las Américas. Ha publicado en revistas de México, El Salvador, Cuba y Perú. Tiene inédito un libro de poemas: *Visión pornográfica del capitalismo*. Es también escultor». Curiosamente, ese poeta y escultor sería, al paso de los años, la figura emblemática por excelencia de la narrativa latinoamericana.

A propósito de la exitosa recepción de Bolaño en los Estados Unidos, uno de los personajes de *Norte*, de Edmundo Paz Soldán, lamenta que lo presenten como un «escritor beat, un Kerouac latinoamericano», romantización que atribuye al hecho de que en la América Latina «se siguen produciendo escritores que este país [Estados Unidos] tan hiperprofesionalizado, con sus miles de programas de escritura creativa, ya no permite». No importa que el *New York Times* descubriera que

Bolaño no consumía heroína, ni estaba en Chile en los días del golpe militar, ni salía de su casa y era más ermitaño y libresco que Borges: «Este escritor es toda una industria», dice el personaje: «A brand name. Bolaño Inc.» (*Norte* 121). Al referirse al mito Bolaño en los Estados Unidos, afirma Horacio Castellanos Moya –siguiendo un ensayo de Sarah Pollack– que detrás suyo no solo hubo un operativo de *marketing*, sino también una redefinición de la imagen de la cultura y la literatura latinoamericanas que el *establishment* cultural estadounidense le vende a su público («Tres textos sobre Bolaño» 119). Durante treinta años la obra de García Márquez representó a la literatura latinoamericana en la imaginación del lector estadounidense, de manera que ese *establishment* necesitaba un recambio: hizo tanteos con los miembros de McOndo y el Crack, pero no servían para la empresa sobre todo porque, explica Pollack, era difícil vender al lector estadounidense el mundo de los iPods y de las novelas de espías nazis como la nueva imagen de Latinoamérica. Fue entonces cuando apareció Bolaño con *Los detectives salvajes* y su realismo visceral. Puesto que la construcción del mito precedió al gran lanzamiento de la novela, ningún periodista estadounidense –según Pollack– resaltó el hecho de que *Los detectives salvajes* y la mayor parte de la obra en prosa de Bolaño había sido escrita durante los diez últimos años de su vida, «cuando éste era un sobrio y reposado hombre de familia». Así, Bolaño aparece ante los lectores, incluso antes de que abran la primera página de la novela, «como una mezcla entre los beats y Arthur Rimbaud, con su vida convertida ya en materia de leyenda». La mayoría de los críticos, insiste Castellanos Moya, ha pasado por alto que no murió a causa de un exceso de drogas y alcohol, sino por una vieja pancreatitis mal cuidada que le inutilizó el hígado, y «que su caso es más semejante a los de Balzac y Proust [...] que al de los ídolos *pop* estadounidenses consumidos por la droga y el escándalo» (121-122). «Lo cierto», resume, «es que Bolaño siempre fue un contestatario; nunca un subversivo ni un revolucionario involucrado en movimientos políticos, ni tampoco un escritor maldito» (122).

Una extraña paradoja se produce al intentar explicarnos el lugar que él ocupa entre los narradores latinoamericanos. Su ya mentada participación en el Encuentro de Escritores en Sevilla en 2003, en el que se reunieron en torno suyo Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays y Jorge Volpi, terminaría de consagrarlo entre los jóvenes, quienes no

dudarían en reconocerlo como un maestro. En la versión escrita de su presentación en aquel encuentro, Fresán agregó una nota al pie en la que afirmaba que una de las conclusiones del congreso fue la revelación de que la obra y figura de Bolaño era una de las más admiradas por los escritores de su generación. Y lo atribuía –más allá de la excelencia de su escritura– al hecho de que «en los libros de Bolaño se nos presenta lo "latinoamericano" como una suerte de virus extendiéndose por el mundo, como la más nutritiva de las amenazas», a que «en Bolaño el "compromiso" [...] no aparece como discurso demagógico sino como acción pura y dura, como parte de la trama» (*Palabra de América* 66).

Si la obra y la figura de Bolaño han alcanzado entre los escritores latinoamericanos tanta notoriedad –asegura, por su parte, Ignacio Echevarría–, se debe a la forma en que resuelve una paradójica condición: «la de ser y no querer ser escritor latinoamericano. La de escribir y no querer escribir sobre un país –Chile, en este caso– y sobre una región –Latinoamérica– de los que entretanto se ha convertido en su bardo más caracterizado». En su obra toda, Bolaño «viene escribiendo el gran poema épico –destartalado, terrible, cómico y tristísimo– de Latinoamérica» (*Desvíos* 51), y las generaciones no historiadas, la procesión de jóvenes latinoamericanos sacrificados, constituyen la materia de su literatura (*Desvíos* 53). Volpi cree, por su parte, que Bolaño –quien llevó a sus límites mejor que nadie la estética del boom– solo tiene un precedente: García Márquez. Que aunque ideológicamente sean su reverso, *Los detectives salvajes* y *2666* son –por su arquitectura y ambición narrativa– herederas directas de *Cien años de soledad*, *La casa verde*, *Terra Nostra* o *Rayuela*; y que *2666* es la mayor respuesta posible a la primera de ellas: «Sin magia, sin genealogías explícitas, sin la cegadora belleza del estilo. Pero con la misma ambición: la voluntad de transgredir todos los códigos e inventar otra *América Latina*» («Breve guía»). Y en su intervención en el Encuentro de Sevilla, Gonzalo Garcés dijo que «Bolaño inventó América Latina para nosotros» (AA.VV. 101). El mismo Bolaño no tuvo reparos en reconocer sus deudas. A las obras de los autores más reconocidos del boom, dijo alguna vez, «no creo que el tiempo las vaya a perjudicar»; Vargas Llosa y García Márquez «son superiores. Superiores a los que vinieron después y por cierto que también a los escritores de mi generación. Libros como *El coronel no tiene quien le escriba* son sencillamente perfectos» (*Bolaño por sí mismo* 49). Y en otro momento afirmaba: «Que yo hable de

Borges y de Cortázar es como si una hormiga hablara del paso de dos elefantes» (*Bolaño por sí mismo* 99). Para rematar, en la entrevista que Mónica Maristain le realizó para la edición mexicana de *Playboy* en 2003, ante la pregunta de si era chileno, español o mexicano, simplemente respondió: «Soy latinoamericano» (*Bolaño por sí mismo* 62). La paradoja que anuncié antes radica en que el mismo Bolaño, figura mayor para estos escritores «apátridas», reivindica una y otra vez su condición latinoamericana y su genealogía, es decir, su pertenencia a la tradición literaria de la América Latina. Para quebrar la paradoja, sus sucesores, quienes abjuran de esa pertenencia, otorgan a Bolaño un lugar de clausura. El propio Volpi ha dicho en otro sitio que Bolaño es el puente entre el boom y el futuro; el *último* escritor latinoamericano.

Lo cierto es que aunque muchos narradores se empeñen en rechazar su condición latinoamericana, ella se les impone categórica. El narrador de *Plegarias nocturnas*, de Santiago Gamboa, es escritor y cónsul colombiano en Nueva Delhi, donde recibe una invitación del Instituto Cervantes de Tokio para participar en unas jornadas de literatura colombiana en las que coincidiría con sus colegas Enrique Serrano y Juan Gabriel Vásquez. En la presentación hablan de literatura, de sus itinerarios, y responden la «pregunta obligada», la relación con la obra de García Márquez, así como, naturalmente, lo que puede «significar ser escritor en esta época extraña, ser escritor latinoamericano y por si fuera poco colombiano, si es que eso tiene algún sentido». El narrador se pregunta si tal cosa significa algo en términos estéticos o es solo un avatar ligado a una serie de paisajes, problemas y complejos, a un temperamento, una historia más bien triste, una realidad trepidante y un modo de hablar; si eso obliga a ciertos temas o ciertos tratamientos de esos temas. Explica entonces, para su auditorio japonés, que su generación y las siguientes escribieron huyendo de eso, «tratando de ser escritores a secas» (153). Uno no puede sino solidarizarse con el propósito de ese personaje, pero me temo que le aguarda una mala noticia: no existen los escritores a secas. Han cambiado, sin lugar a dudas, las características con las que asociábamos a los escritores de nuestra región, pero Latinoamérica sigue ahí, inmune al relativismo y la incertidumbre de nuestro tiempo. Hoy día un escritor latinoamericano puede sentirse mucho más cerca que hace algunos años de, digamos, un colega centroeuropeo, turco o sudafricano. Más próximo de ellos, incluso, que de muchos compatriotas que se mueven en ámbitos que les resultan ajenos aunque sean geográficamente cercanos, pero al final

del camino –pasado el saludable y enriquecedor momento de «universalismo»– la literatura no puede evitar, así sea en el modo sinuoso y críptico que suele serle propio, poner oído a tierra. No se trata solo de que tarde o temprano vuelva a temas e historias de la propia tradición literaria, sino sobre todo a una lengua de la que no puede prescindir y que no cesa de susurrarle sus misterios.

Lo sabemos de memoria, los cuatro puntos cardinales son tres: Barcelona y Madrid. Si en los años sesenta grandes y pequeñas editoriales latinoamericanas como Sudamericana, Losada, Fabril Editora, Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz y Casa de las Américas, entre otras, contribuyeron notablemente a la difusión y consagración de la narrativa del continente –sin desconocer el papel de editoriales emblemáticas de la Península como Seix Barral–, en las últimas décadas del pasado siglo el hegemonismo ejercido por las editoriales españolas fue aplastante. Las sucesivas dictaduras, crisis, abandono de la cultura y pérdida de proyectos llevaron a muchas de aquellas editoriales (varias de las cuales, de paso, serían compradas por grandes emporios trasatlánticos) a ceder su protagonismo. Una vez más, el meridiano editorial latinoamericano comenzó a pasar por España. Sellos como Alfaguara, Anagrama o Tusquets –por solo mencionar algunos de los que con más consistencia han publicado a los autores de *acá*– no solo alcanzaban una distribución inimaginable entre sus pariguales latinoamericanas, sino que también se convertían en inigualables instancias de legitimación. No es extraño que en ese contexto los escritores ansiaran ser publicados por las editoriales de *allá*. El hegemonismo metropolitano llegó al lamentado punto de que la apertura de sedes de algunas de esas editoriales multinacionales en nuestros países solo sirvió para reproducir la balcanización imperante. Bastaba que uno de esos sellos se afincara de este lado para que su política de distribución se tornara provinciana, respetuosa de las fronteras nacionales. El mercado español, al mismo tiempo, funcionaba como filtro de la literatura latinoamericana en Europa, pues los editores no hispanohablantes dependen de sus colegas españoles al punto de que es difícil para un latinoamericano penetrar en el mercado europeo sin antes haber pasado por España. Como en tiempos de la colonia, el comercio entre nuestros países y más allá de ellos, en materia editorial, debía pasar por la metrópoli. La ansiedad de los escritores del continente por ser publicados y reconocidos en

España planteaba nuevos problemas, entre los cuales estaba una preocupación formulada por Gustavo Guerrero: «¿para quién están escribiendo hoy nuestros novelistas? Dentro de la aldea global, el destinatario primero de sus narraciones no es ya exclusivamente latinoamericano –no es ya necesariamente latinoamericano–, pues la tradicional solidaridad entre contexto de producción y contexto de recepción se ha ido debilitando» (74).

Echevarría ha hecho notar el lado puramente crematístico del asunto: la escalada de adelantos millonarios a los escritores españoles a comienzos de los noventa «obligó a volver la vista hacia Latinoamérica, en busca de autores menos costosos, no maleados aún por las exigentes interferencias de los agentes literarios» (20). Para él, y a diferencia de lo ocurrido en los años sesenta, la expansión de la nueva narrativa latinoamericana no obedece tanto al empuje efectivo de unas energías creadoras que han hallado su cauce, como a la previa disponibilidad de ese cauce, ya configurado. Suele ocurrir entonces que «los autores emergentes que la industria editorial española trata de descubrir y captar» se esfuercen por complacerla, «por conformar sus usos y sus maneras a los gustos y a los intereses de la industria» (22). Valdría la pena estudiar cómo el mercado editorial español pudo influir no ya en las instancias de promoción y legitimación sino incluso, lo que es mucho más serio, en las de producción; cómo buena parte de los jóvenes escritores de entonces intentaban satisfacer el interés de ese lector particular que era –si se me permite la simplificación extrema– el editor español. Otro tema que merecería ser abordado es el de los premios, pues en los años noventa tuvo lugar un fenómeno de rescate de la literatura latinoamericana a través de esos concursos y galardones. Vuelve a producirse entonces un «redescubrimiento» que vino precedido –como es fácil suponer– de algunos premios nuevos, como el de la editorial Alfaguara, y otros renacidos como el Biblioteca Breve de Seix Barral, asociado inevitablemente con el boom. Los premios (y me refiero sobre todo a los de carácter comercial) tienen la capacidad, además, de invisibilizar una de sus funciones más importantes: se disfrazan de medidor de la excelencia estética para ocultar sus propósitos de promover a ciertos autores, libros o temas por razones con frecuencia extraliterarias.

Cuando la revista colombiana *piedepágina* dedicó el número 12 (agosto de 2007) al fenómeno de Bogotá 39, Fuguet aprovechó el espacio que la revista le ofrecía para lamentar que hubiéramos «vuelto al

mundo jurásico de Carmen Balcells y Carlos Barral y a ese maravilloso invento extraliterario, ese monumento a la exclusión, denominado el BOOM, donde sólo un autor por país tenía "el derecho" de viajar». Para Fuguet se trata de una vuelta al más fascista de los provincianismos: «Chilenos para los chilenos, colombianos para los colombianos, peruanos para los peruanos. [...] El itinerario es simple y todos lo conocen: la ruta más corta entre Santiago y Ciudad de México pasa por Madrid y, sobre todo, Barcelona» («¿Es Andrés Caicedo?»). Desde Argentina, por otra parte, Eugenia Zicavo le reprochaba a la elección bogotana surgir de «cierto eurocentrismo, el de la literatura que llega desde los suplementos culturales españoles, el de los preferidos de *Babelia*». Esa suerte de rebelión expresa problemas de fondo asociados sobre todo con los mecanismos consagratorios y de distribución, lo que explica la aparente paradoja de que esta nueva generación –promovida de modo persistente y abundante– se sienta, sin embargo, balcanizada y excluida. Está claro que un encuentro como Bogotá 39 es ante todo un ejercicio festivo y publicitario cuya voluntad integradora no alcanza a desafiar cierto *modus vivendi* y a oponer una auténtica emancipación, a nivel de las mentes y del mercado, de la narrativa latinoamericana. Además, es obvio que cada uno de los «triunfadores» (si se me permite este desafortunado término) oculta a un sinnúmero de valiosos autores que no alcanzan reconocimiento mayor.

Una novela de 2011 tematiza, con acritud, el conflicto de muchos escritores latinoamericanos con el medio editorial español y los escritores de ese país. En *Simone*, de Eduardo Lalo, el narrador asiste con un amigo escritor, de apellido Noreña, a una fiesta de académicos en honor de un autor peninsular. Ambos consideran que, siendo español, no podía esperarse que fuera bueno, pero acuerdan no decir nada «porque anda de gira evangélica gracias al Ministerio de Cultura de su país y podría tomarnos por negritos envidiosos» (173). Ambos amigos discuten entre sí –y luego ante los otros– las desventajas de escribir en Puerto Rico, y Noreña es despiadado al señalar la medianía de los autores españoles y en particular de este: «La literatura no soporta la impostura. [...] Hoy España, más que una literatura, es una industria editorial y al buen lector le molesta que le den gato por liebre». Añade incluso que ninguna literatura menor como la puertorriqueña o la de otros países de la América Latina y del mundo puede limitarse a ser una sucesión sin fin de libros, y que «lo mejor de la literatura española fue la de los escritores, que por decirlo así, fueron antiespañoles, exiliados

externos e internos que no podían vivir con tranquilidad el embrutecimiento de su sociedad. Hoy son una especie casi extinta» (191). Acusados de hispanofobia, los dos amigos tienen que salir de la fiesta, y ya a solas, Noreña confiesa haber hablado «con la dureza del que ya no espera absolutamente nada. Ni siquiera un gesto de amistad. Es la voz del desengaño y de la herida abierta y esa voz no deja lugar para nadie». Pero aun así insiste en que «en España, han perdido el norte. Existe un medio literario que necesita manuscritos, volúmenes para cada una de las temporadas. El novelista no es más que un productor de historias, un profesional del relato», a diferencia de otros países como el propio Puerto Rico, «en que el mercado literario apenas existe, [y] aún perdura un tipo de escritor que ha ido desapareciendo en las sociedades en que la edición se ha vuelto casi exclusivamente un negocio» (194-195). Noreña habla desde el resentimiento que suele teñir a las literaturas «menores» y a los escritores en desventaja, que ejercen su oficio en medios más o menos inhóspitos. Pero su queja es solo una manera extrema de plantear una preocupación que de un modo u otro se repite: que el mercado literario y cierta acomodada institucionalidad tienden a sustituir a los escritores por redactores de libros para consumo de lectores, premios y academias.[14]

Sin embargo, el panorama editorial que he mencionado se está volviendo equívoco porque las cosas han cambiado notablemente en la última década. Aunque no he podido sustraerme a la tentación (y la necesidad) de referirme aquí a autores, títulos y eventos consagrados por grandes editoriales, debo hacer constar la existencia de un creciente número de editoriales pequeñas y alternativas, autogestionadas, que

[14] Me gustaría mencionar una paradoja que revela la, a veces, tortuosa relación de los editores y el mercado con la creación literaria: como ya he mencionado, Rubem Fonseca, ese heterodoxo que se enfrentó al «sentido común» literario con un tipo de literatura urbana y violenta que entonces parecía extraña a su contexto, ganó la partida, y al cabo de los años su propia obra serviría de modelo a la mayor parte de la narrativa que conocemos de su país. Pero irónicamente, muchos autores brasileños hablan irritados del fenómeno, porque a partir de los años noventa tuvo lugar un proceso semejante al que padeció Fonseca pero de signo inverso: ahora la literatura brasileña debía centrarse en favelas, drogas, violencia urbana. Se les hacía difícil el panorama a los escritores que elegían otro camino. Ya un autor brasileño no tenía que escribir como Guimarães Rosa o como Machado de Assis, sino, triste ironía, como Rubem Fonseca. Resulta curioso, por cierto, que sea en los cuentos «brasileños» del peruano Carlos Yushimito incluidos en *Las islas*, donde no falten personajes míticos del sertón como Lampião y María Bonita.

traen consigo nuevas propuestas y dan cabida a escritores no menores que, sin embargo, no han encontrado (o buscado) espacio en los centros hegemónicos. Nombres de editoriales como Sexto Piso, Almadía, Tumbona Ediciones, Adriana Hidalgo, Beatriz Viterbo, Eterna Cadencia, Interzona, Mardulce, Uqbar Editores o Estruendo Mudo, por citar solo algunos de los centenares que están llevando adelante una labor extraordinaria, ya no resultan ajenos para escritores y lectores del continente. Las Ferias del Libro Independiente son muestra de esa pujanza y han dado visibilidad a multitud de sellos muy distintos entre sí pero que tienen en común una relación con el autor, el lector y el mercado diferente a la de esas grandes editoriales cuya lógica se basa en la superproducción y la oferta constante de novedades. Ello explica en parte la migración de algunos reconocidos autores de estos años hacia esas nuevas (y a veces no tan pequeñas) editoriales. Bellatin lo tematiza en su novela *El libro uruguayo de los muertos*: «Decisiones: rompí mi relación con los editores de mis últimos libros. Desde ahora publicaré en México con la editorial Sexto Piso. En Argentina con Entropía o Eterna cadencia y en Francia con la pequeña y concisa Pasaje du Nor Ouest [sic] y la consabida Gallimard. Deseo editores atentos a mi trabajo, que entiendan y aprecien sus movimientos. Nada con gente fea y usurera» (28).

Lo cierto es que a pesar de su, por lo general, limitada capacidad de distribución, esas editoriales han comenzado a tender puentes entre los distintos países de la región. Otras curiosas formas de resistencia a la implacable lógica del mercado son visibles en instancias de distribución. El libro de Juan Terranova *Los gauchos irónicos*, publicado por la editorial Milena Caserola y disponible para ser descargado en internet, hace constar en su página legal lo siguiente: «Todos los izquierdos están reservados, sino [sic] remítanse a la lista de libros censurados en las distintas dictaduras y democracias. Por lo que privar a alguien de *quemar* un libro a la luz de una fotocopiadora es promover la *desaparición* de lectores».

Vale la pena mencionar en este contexto las llamadas editoriales cartoneras, y entre ellas una de las más conocidas: la argentina *Eloísa Cartonera*, asociada con el nombre de un escritor original y beligerante como Washington Cucurto. No se trata solo de que «las cartoneras» publiquen a autores jóvenes (de hecho, algunas acogen en su catálogo a varios escritores establecidos desde hace décadas), sino también de que se propusieran ser, desde su propia concepción, espacios de resistencia.

Su organización en cooperativas y la utilización de papel barato y de cartón reciclado obedece tanto a razones económicas como a una deliberada identificación con un modelo social. No es casual que surgieran cuando la crisis argentina de 2001 lanzara a millares de personas a la recuperación y venta de cartón como forma de subsistencia. Se trata, por consiguiente, de un gesto político, si bien algunas de las cartoneras aparecidas en los años siguientes y en otros contextos son difíciles de asociar con ese proyecto: moverse en los márgenes de la economía, de la circulación y, a fin de cuentas, de la institución literaria.

Algo, ahora, sobre la equitación protestante. Un lugar común que ya he mencionado se repite con una insistencia digna de mejor causa; según él, la nefanda palabra *compromiso* y lo que ella implica recibieron merecida sepultura hace ya muchos años. Parecería tener razón Borges al decir que hablar de literatura comprometida era lo mismo que referirse –según esa ingeniosa salida suya que acabo de utilizar– a la equitación protestante. Es decir, más que de un oxímoron, se trataría de un absurdo. Pero quizá valga la pena echar un vistazo a algunos malentendidos. El primero tiene que ver con el hecho de que una interesada relectura del pasado tiende a confundir las posturas de esos ciudadanos que son los escritores, con sus obras, y se suele clasificar la década del sesenta como promotora de esa literatura comprometida de la que hoy se reniega. Uno de los aforismos de Volpi lo dice así: «Pese a contar con indudables momentos de brillantez, el discurso político del *Boom* saturó a las nuevas generaciones. En las últimas décadas nada resulta tan antipático, tan *demodé*, como un escritor comprometido». Pero que García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes o Cortázar asumieran ciertas posiciones políticas con las que ellos, efectivamente, se comprometieron, no deprecia en nada obras como *Cien años de soledad*, *Conversación en La Catedral*, *La muerte de Artemio Cruz* o *Rayuela*. Como tampoco las de muchos otros ilustres. De hecho, resulta anacrónico extendernos sobre ello cuando ya en 1969, en medio del fragor de su mentada polémica con Collazos, el propio Cortázar clamaba por la necesidad de los revolucionarios de la literatura más que de los literatos de la revolución; «los Che Guevara del lenguaje», llegó a decir. Que él tuviera que defenderlo probaba dos cosas: por un lado, que el tema merecía ser discutido como parte de una polémica mayor sobre el papel de los intelectuales y de la literatura misma, en un contexto en que no pocas veces se identificaba el anhelo de cambiar el mundo con una

literatura cuya función primordial fuera subordinarse a ese propósito; por el otro, que en esa disputa quedó claro que la mejor literatura y sus escritores más renombrados nunca subordinaron una cosa a la otra. La década que supuestamente exigía los literatos de la revolución fue, en la práctica, la que produjo los más notables revolucionarios de la literatura. Por eso resulta tan sorprendente que se vuelva una y otra vez sobre el tema, cuando ellos, los escritores de aquel momento, ganaron esa batalla para nosotros. Esa postura no le impidió al mismo Cortázar, por cierto, arriesgar un título –riesgo perfectamente legítimo, por otra parte– como *El libro de Manuel*.

Parecería que agitar en estos tiempos el fantasma del compromiso es una invitación a eludir ciertas posiciones políticas por parte de los escritores, pues se entiende que el compromiso es siempre con la izquierda; a nadie se le ocurriría (Sartre tiene en ello la mayor responsabilidad) llamar escritor o literatura comprometidos a ciudadanos u obras alineados a la derecha, aunque unos y otras ejerzan sus propios compromisos. Es útil en este caso atender la distinción que establece Octavio Paz entre *literatura política* y literatura «al servicio de una causa». A diferencia de esta, cuya ancilaridad suele condenarla al fracaso, Paz asegura que aquella «brota casi siempre del libre examen de las realidades políticas de una sociedad y de una época: el poder y sus mecanismos de dominación, las clases y los intereses, los grupos y los jefes, las ideas y las creencias». Más aún, Paz considera factible que aquella enuncie propuestas: «A veces la literatura política se limita a la crítica del presente; otras, nos ofrece un proyecto de futuro» (Paz 8). Es innecesario advertir que tanto esa crítica del presente como tal proyecto de futuro entrañan un compromiso. Un nuevo equívoco tiende a identificar con el realismo el arte y la literatura comprometidos. Sin embargo, el mismo Paz recuerda el deslumbramiento que le produjo el *Guernica*, exhibido en el Pabellón de la República española durante la Exposición de París en 1937: era la prueba de que se podía hacer un arte comprometido utilizando el lenguaje de las vanguardias. Por otra parte, el temor al término compromiso ha conducido a una pérdida de su sentido. Me parece pertinente la definición que Constantino Bértolo ofrece en su libro *La cena de los notables*, cuando afirma que un compromiso es siempre con alguien que además pueda reclamar su cumplimiento, «de ahí que frases como "compromiso con uno mismo" o "compromiso con la literatura" o "compromiso con el lenguaje" sean vacías y lamentables». Y añade: «No creo posible ningún

compromiso que no comprometa, es decir, que no ponga en riesgo nuestro sueldo o nuestro estatus social o profesional, nuestros intereses» (225). Bértolo, por cierto, no defiende el martirio sino la responsabilidad de quien escribe y toma la palabra, y la de quien escucha. Sin duda, la academia ha contribuido a fomentar esa idea reducida y reduccionista del compromiso. Para Bourdieu, por ejemplo, la oposición entre academia y compromiso, tan arraigada en el mundo anglosajón, «es artificial y, de hecho, hay que ser un sabio autónomo que trabaje según las reglas del *scholarship* para poder producir un saber comprometido, es decir, un *scholarship with commitment*. Para ser un verdadero sabio comprometido, legítimamente comprometido, hay que comprometer un saber» (572).

Es lógico que luego de la sacudida de 1989 las nuevas generaciones evitaran *comprometerse* con modelos fallidos o incluso rechazaran la condición de animales políticos. El propio Octavio Paz, en un texto que escribió al cumplirse quince años del levantamiento militar contra la República española, afirmaba: «permitidme que recuerde lo que fue para mí, y para muchos hombres de mi edad, el 19 de julio de 1936. Nada más distinto de tener veinte años en 1951 que haberlos tenido en 1936. [...] En aquella época todo nos parecía claro y neto. No era difícil escoger. Bastaba con abrir los ojos» (203). De manera similar, nada más distinto de tener veinte años en la década de los noventa que haberlos tenido en 1968. Hace casi dos décadas Julio Ortega señalaba que «para los más jóvenes se han vuelto insuficientes las explicaciones globales (el paradigma de una América Latina destinada a la modernidad [...]) tanto como las versiones autoritarias (las ortodoxias del comunismo estatista pero asimismo las del capitalismo salvaje de un mercado darwiniano)». Señalaba, además, la desaparición del «intelectual iluminado, capaz de dictaminar, con parejo encarnizamiento, el destino marxista primero y el futuro neoliberal después» (14). Y David Miklos, en su prólogo a la antología *Una ciudad mejor que ésta*, señalaba la tendencia de sus compatriotas a evitar «casi toda referencia a "lo mexicano"», así como «la ausencia de crítica política, social o económica patente en sus relatos» (14). Algo similar afirmaría Paz Soldán en el encuentro de Sevilla al decir que a los autores más conocidos de su generación «no les interesa cultivar el tradicional linaje del intelectual latinoamericano, comprometido con su sociedad y dispuesto a usar su rol público de conciencia moral. Fuertemente individualistas, a veces ni siquiera se sienten cómodos representando a su generación» (*Palabra de América* 148).

Pero lo cierto es que incluso los intelectuales que defienden su autonomía, su excepcionalidad, necesitan a la larga tomar partido precisamente para hacer valer su palabra y hacerse escuchar más allá del circuito de los íntimos. Cuando un escritor dice que no habla por nadie más que por sí mismo, en el fondo, aun sin ser consciente de ello, miente. Porque a nadie interesa una opinión o idea que no representa a lector alguno, y el escritor trata, precisamente, de llegar a otros y, de cierta manera, hablar por y para ellos. No es privilegio de los políticos hablar en lugar de los demás; esa es también, desde Homero, la función de los escritores, por ajenas que sus obras sean a las contingencias políticas.

Tres años antes de aquellas palabras de Paz Soldán, en el encuentro de Madrid cuyas intervenciones fueron recogidas en *Desafíos de la ficción*, él mismo –uno de los autores que con más persistencia aborda el tema del papel del intelectual en la sociedad de hoy– precisaba que, dentro del panorama variado y algo disperso de la narrativa latinoamericana, había algunos puntos de encuentro como la voluntad de «romper con esa obligación que ha tenido el escritor latinoamericano de ser el portavoz de la nación, y de buscar en sus textos, de forma obsesiva, la configuración de la identidad nacional, la esencia del país». Ello no implica «abdicar a las responsabilidades morales del escritor de sociedades como las nuestras, en crisis permanente», pero sí «no intentar autolegitimarse hablando por otros que jamás lo han designado a uno representante de nada [y] de cortar las ataduras de esa asociación tan estrecha que existe en el continente entre literatura y nación» (63). La idea, dicho sea de paso, también martillaba a los autores del boom. Recuérdese la cita de Jacques Vaché en carta a André Breton, que Cortázar utilizó como epígrafe de *Rayuela*: «*Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays*».

Al sintetizar en *El insomnio de Bolívar* la evolución del escritor latinoamericano, del boom a nuestros días, Volpi señalaba –entre otros muchos aspectos que van desde la apariencia hasta las amistades, desde las preferencias literarias, musicales y cinematográficas hasta las editoriales emblemáticas y los agentes literarios– que si antes las convicciones políticas de los escritores encajaban en la «izquierda revolucionaria», ahora habían sido sucedidas por la «indiferencia política y cierta simpatía por ese lugar indefinido llamado "centro"»; si antes las aspiraciones eran «premios, reconocimiento internacional, convertirse

en conciencia de América Latina, pureza literaria», ahora se simplificaban: «premios, reconocimiento internacional, dinero»; y si la casilla de los temas principales estaba cubierta antes por «América Latina», la de ahora estaba ocupada por un escueto signo de interrogación: «?». El volumen concluye con una «cronología del futuro» que abarca el siglo que va de 2010 a 2110. En ese ejercicio de futurología (más una ficción irónica que una hipótesis con pretensiones historicistas), Volpi vaticina para esta última fecha, después de todo tipo de conflictos y tras varias décadas de haber caído en desuso la denominación de América Latina, la promulgación de la Constitución de los Estados Unidos de las Américas; el triunfo, en pocas palabras, del panamericanismo.

Sería muy simplista dar por hecho que al renunciar a las antiguas formas de compromiso los nuevos escritores rechazan *todo* compromiso. Sería sorprendente, además, que en un continente que en el lapso de muy pocos años hizo trizas el sueño neoliberal, los escritores permanecieran ajenos a cualquier «contaminación» con la realidad.[15] Lo que ocurre es que esa realidad suele expresarse, como resulta habitual en la literatura, de modo tangencial. Los conflictos y las preocupaciones que marcan a muchos autores brotan indirectamente pero están ahí. No habían pasado diez años de la irrupción de *McOndo* y del Crack, cuando algunos de sus pilares comenzaron a resquebrajarse. Precisamente en el encuentro de 2004 en Sevilla, Jorge Franco afirmaba que la apatía de su generación no dejaba de ser preocupante cuando en la actualidad habían resurgido «tendencias amenazantes, *ismos* letales». Reconocía que aquella apatía se debía a que en la esfera ideológica reinaba la desconfianza y la frustración luego del fracaso de las ideologías anteriores, pues «no hay religión, ni política, ni ideología que merezcan siquiera un renglón en nuestras páginas, como no sea para decir que

[15] Los procesos de izquierda más o menos radicales que tuvieron lugar en varios países del continente, a raíz sobre todo de la victoria de Hugo Chávez en Venezuela en 1999, no fueron acompañados –según ya expresé– por el entusiasmo de los escritores, como sí lo había sido la Revolución cubana cuarenta años antes. La tía del protagonista de *Una casa en Bogotá*, de Santiago Gamboa, señora adinerada a la vez que izquierdista devota de Cuba y su revolución, lo expresa de un modo áspero –y que en su voz no deja de resultar irónico–, aunque no se refiera específicamente al gremio de los escritores: «No te dejes engañar por esa posizquierda rosa, más cerca del método Stanislavski que del compromiso político. Esa que se horroriza y sufre vahídos ante la verdadera, la del puño y la hoz y el martillo, y que le teme tanto o más que sus enemigos naturales, los capitalistas de derecha, porque es una izquierda que sólo gana batallas en cocteles y columnas de periódicos» (119-120).

la religión, la política y las ideologías nos han decepcionado, que son ellas mismas las causas del desencanto» (*Palabra de América* 45).

Al hablar, en el mismo encuentro, sobre «McOndo y el Crack; dos experiencias grupales», Ignacio Padilla reconoce que se ha repetido hasta el cansancio que quienes nacieron en torno al turbulento 1968 son la generación del desencanto, del fracaso de las utopías, de la indiferencia, que quizá precisamente por esa razón, o porque a nadie le gusta ser definido en términos de incógnita o de ausencia, muchos de ellos crecieron haciendo de la literatura su única causa verdadera. Sin embargo, considera que «en los últimos años la corriente de la historia ha puesto en evidencia que una contienda literaria no basta para autorizar al espíritu creador, ni siquiera para legitimar lo que escribimos» (*Palabra de América* 145). Por eso, reconoce, ahora tienen ante sí un desafío mucho más arduo que el de los intelectuales durante la Guerra Fría, quienes al menos heredaron una tarea que defender: denunciar las consecuencias atroces del derrumbamiento de las utopías, y sobre todo de generar ideas nuevas. Se pregunta, entonces, «cuánto puede durar un artista, no se diga una generación intelectual, sobre una ruta de indiferencia o exquisitez que acabará por separarnos de lo humano, aquello que a fin de cuentas justifica y alimenta el arte mismo», y «qué esperanza podemos darle a América Latina en su dolorosa transición democrática si insistimos en no involucrarnos en ella» (*Palabra de América* 146-147). Aunque Padilla dice no creer en la literatura comprometida sino, como suele decirse, en la buena y en la mala, teme que sus pasiones y terrores recientes hayan empezado a hacerle dudar de su propia capacidad para existir y escribir dignamente al margen de la realidad, pues le parece que «un mundo donde los artistas no piensan ni dicen lo que piensan de él corre el serio riesgo de ser también un mundo donde ni siquiera valdrá la pena que escriban» (*Palabra de América* 147). En otro texto aparecido también en 2004, «El *Crack* a través del espejo», el mismo Padilla expresa que la literatura como refugio en el cual protegerse de la realidad es una variante que pronto encuentra sus límites (y termina imponiéndoselos a la propia literatura), de ahí que estos «invitados al escepticismo» descubrieran que «nadie puede subsistir en el desencanto absoluto», que «el flujo mismo de la historia en los últimos años ha comenzado a decirnos que, para llevar cualquier propuesta literaria hasta sus últimas consecuencias, no es posible existir sólo en el ámbito de la literatura» (*Si hace crack* 37).

Allí recuerda que los participantes de *McOndo* se dispersaron o renegaron de muchos de los planteamientos del prólogo, que los narradores colombianos emprendieron «una campaña de reconocimiento del modelo marqueciano [sic] al tiempo que comienzan a abandonar los temas que en su momento les aglutinaron», y que el Crack «ha emprendido la ardua labor de desafanarse de una mitología mediática que los ha hecho aparecer como apóstatas de esa gran tradición latinoamericana y universalista a la que desde un principio quisieron vincularse». Sin embargo, advierte, poco han podido las «aclaraciones, abjuraciones y cambios de rumbo contra la canonización apresurada que los medios de comunicación y la crítica han hecho de todos estos grupos y de sus ideas, auténticas o presuntas», y que «excedidos por la fuerza mediática» que los impulsó, los autores que tomaron parte en esos movimientos comprendieron «que no está en nuestras manos contener la bola de nieve que necesariamente echamos a rodar hace casi diez años» (*Si hace crack* 39).

Puede resultar revelador observar cómo la asunción de lo político ha ido modificándose en los años recientes. Es llamativo, por ejemplo, el caso del argentino Juan Terranova, en cuyo poema de 2004 titulado «El ignorante» –considerado por Drucaroff como una «suerte de manifiesto generacional»– ataca a la generación militante, la de sus padres: «Su única operación real y exitosa fue sobrevivir, / ser parricidas y filicidas al mismo tiempo»; «Los torturaron pero yo los desprecio». Actuó, dice Drucaroff, «en términos bastante débiles y canallas, con un cinismo y un cálculo aprendidos en el menemismo». Pero su trayecto es aleccionador porque algunos años después el propio Terranova compilaría junto con Enzo Maqueira el volumen *Región. Antología de cuento político latinoamericano* (2011), en cuyo prólogo se lee: «Algunas palabras que parecían fuera del imaginario colectivo de nuestras naciones, hoy vuelven a pronunciarse: "Socialismo", "Distribución", "Justicia social" y "Patria grande". Y, por primera vez en la historia de muchos países, son banderas levantadas desde el poder». De hecho –añaden Terranova y Maqueira en franco desafío a aquella actitud que destinaba términos como esos al desván de las ideas inservibles–, «la institucionalización regional de palabras que parecían anacrónicas es, quizás, la primera excusa para encarar una antología de literatura política. La segunda puede ser el deseo de tomarle el pulso a una situación inédita en América Latina, donde muchos países parecen dispuestos a liberarse de las ataduras impuestas por décadas de dominación» (11).

¿Cuál sería, en las circunstancias que he mencionado, el lugar del escritor latinoamericano? Uno de los personajes de *Los detectives salvajes* asegura que si antes los escritores de España e Hispanoamérica entraban en el «ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo», es decir, si «escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse», hoy, en cambio, el «ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada» (485). Esa visión ácida se reitera en «Los mitos de Chtulhu», que no por azar fue el texto que Bolaño leyera en el encuentro de Sevilla, ante los jóvenes escritores que participaron allí. En él da una imagen sarcástica de los nuevos escritores de lengua española. Lamenta que hoy la literatura se reduzca al éxito social, lo que traduce, hiperbólicamente, como grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas, casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes magnatarios [sic], portadas en *Newsweek* y anticipos millonarios. Para conseguir respetabilidad, los escritores de hoy «tienen que transpirar mucho, firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, hacer el papel de payasos en programas del corazón, dar siempre las gracias y, sobre todo, no morder la mano que les da de comer». A fin de cuentas, agrega Bolaño, «es conmovedor buscar un sitio, aunque sea a codazos, en los pastizales de la respetabilidad» (173). Ironiza diciendo que la literatura latinoamericana no la conforman «Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa»; no, «la literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo». Contra esa «avalancha de glamour», lamenta, autores como Sergio Pitol, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia pueden hacer muy poco. Y por si no fuera suficiente, añade un poco de bilis a su reproche: «Tiene razón Fuguet: hay que conseguir becas y anticipos sustanciosos. Hay que venderse antes de que ellos, quienes sean, pierdan el interés por comprarte» (174).[16]

[16] Tabarovsky se refiere de manera similar a aquellos *jóvenes mediáticos* argentinos que «soñaban con estar en una suite en el Hilton, con cientos de fans abajo coreando sus nombres; soñaban con viajar y que les pagaran por escribir; soñaban con una rebeldía *fashion*» (30-31). Pero el tema del lugar del escritor aparece de manera inquietante en varios de los textos del propio Bolaño. *Los detectives*

Como ya he dicho, uno de los autores que con más persistencia aborda el tema del papel del intelectual en la sociedad y sus relaciones con el poder es el boliviano Edmundo Paz Soldán. Al inicio de una reseña de la novela de Yuri Herrera *Trabajos del reino*, aquel se pregunta cuál es el lugar del artista en la América Latina contemporánea, qué relación existe entre el arte y el poder, y cómo ha cambiado la función social de la literatura entre el modernismo de fines del siglo diecinueve y el presente («El artista en la corte»). En *Palacio Quemado*, Paz Soldán intenta dar respuesta a algunas de esas interrogantes. La novela se centra en el período (y caída) del gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada, quien permanece oculto tras un nombre de ficción que apenas lo cubre, al igual que a otras personas fácilmente reconocibles como su vicepresidente Carlos Mesa y el entonces líder opositor Evo Morales (Remigio Jiménez en la novela). Asistimos, por tanto, a la caída de un modelo en el que se vislumbra el ascenso de otro. Pero la novela desarrolla un tema no menos importante: la relación entre escritura (literatura) y poder. Óscar, el protagonista y narrador es un escritor de discursos, un personaje que, según su propia visión, no quería rebajarse a ser un simple político; «prefería mantenerme en las alturas del análisis, de la crítica, del discurso», dice en algún momento, para añadir: «Evité comprometerme con alguna ideología específica, con los colores de un partido» (14). Más adelante, apremiado por la tenebrosa figura del Coyote, quien le pide escribir también para él, piensa: «Se me pedía

---

salvajes, como se recordará, narra en esencia dos historias: la búsqueda de Cesárea Tinajero, fundadora del movimiento «real visceralista», desaparecida décadas antes en el desierto de Sonora, y la indagación sobre la suerte de Ulises Lima y Arturo Belano. Aquella búsqueda, tortuoso viaje a los orígenes literarios, remite a un proceso que es, al mismo tiempo, fecundante y destructivo. Oswaldo Zavala considera interesante plantearse hasta qué punto la novela participa de esa visión de la literatura «tipo crack» producida como mercancía en la época neoliberal, teniendo en cuenta «la relectura del estridentismo que hacen los jóvenes poetas que protagonizan la novela como un efecto de la transformación de la vanguardia en un símbolo pop de falsa y frívola marginación poética» (243). La búsqueda de un escritor perdido u oculto reaparecerá en *2666*, que arranca tras las huellas de Benno von Archimboldi, desaparecido, como Tinajero, en el norte de México. Sobre un tema similar está estructurada *La obra literaria de Mario Valdini*, de Sergio Gómez. Y otra forma de desaparición es la que –siguiendo el antecedente de Vila-Matas y su *Bartleby y compañía*– seduce al ecuatoriano Luis Alberto Bravo, quien en *Hotel Bartleby. Capítulos que se le olvidaron a Vila-Matas* escribe una suerte de novela-ensayo sobre los *bartlebys* o escritores que abandonan la escritura por las más disímiles razones.

algo que jamás me había gustado hacer: definirme» (94). Y luego, como para despejar cualquier duda, recalca: «Ninguna convicción me acompañaba. [...] Excepto, acaso, la fe en las palabras, dispuestas a ponerse al servicio de la convicción de los otros» (114). El título de la novela remite, en primer lugar, a la sede del gobierno nacional, pero también, desde luego, a una historia convulsa e incendiaria que es, a fin de cuentas, la que explica esa denominación. Hijo de un abogado que fue ministro de Informaciones en el primer gobierno de Hugo Bánzer, Óscar vivió parte de su infancia en aquel edificio, en el cual se suicidó su hermano Felipe, y al que regresa ahora, casi de incógnito, para escribir los discursos del presidente (así como su tío escribía los discursos del general Barrientos). Conoce al dedillo la tenebrosa historia de los presidentes muertos en ese edificio, de los enfrentamientos y las revueltas populares que lo invadieron, del incendio que lo destruyó y del trágico caso del presidente Villarroel, quien fuera colgado de un farol de la plaza en 1946. Siendo muchacho, Óscar creó un juego de mesa llamado, precisamente, Palacio Quemado, que se desarrollaba en cuatro momentos históricos y cuyas cartas le revelaban al jugador una de estas opciones: si sería el golpista asesino, el ministro traidor o el presidente derrocado o asesinado. No es difícil comprender que el convulso período que sobreviene es parte de esa agitada historia. Óscar quiere tender puentes, a través de las palabras, entre los sectores en conflicto; intenta apaciguar, por medio del discurso, a las fuerzas de la oposición; en resumen, intenta borrar de un plumazo la lucha de clases entre un gobierno neoliberal y las fuerzas populares e indígenas representadas, sobre todo, por los cocaleros.

Las tensiones raciales y la enconada relación con Chile afloran ante la más mínima chispa. De hecho, tras los primeros enfrentamientos, Remigio anuncia que a partir de ese momento habría dos gobiernos: el presidente gobernaría desde el Palacio mientras que él lo haría desde la calle. Entre tanto, el vicepresidente se preocupa por cambiar la galería de retratos del Palacio, donde no solo debían tener cabida los presidentes sino también «la furia y la sangre de nuestra historia. Tienen que aparecer los conspiradores, el pueblo» (63). Luego irá colgando más y más cuadros alegóricos a la inevitable hecatombe. Las protestas que se desencadenan por las políticas del gobierno y la consiguiente matanza tienen su efecto en el protagonista: «El estallido popular era una muestra más que explícita de mi derrota. Mis palabras no habían llegado a buen puerto, no servían de nada. [...] Debía renunciar, vano escribano. En

verdad no se me necesitaba en el Palacio» (156). Al final, entre huelgas y represión, el gobierno se desintegra, apoyado solo por las fuerzas armadas, los Estados Unidos y la OEA. Cuarenta y cinco minutos le toma a Óscar escribir el último discurso del presidente: su renuncia ante el Congreso. La novela cuenta el fin de una época, y aunque la narración se detiene con la fuga del presidente derrocado, el lector sabe que, a la larga, ese proceso condujo –de mano de los indígenas que provocaban pavor en varios de los personajes– a la refundación de Bolivia sobre nuevas bases. No hay que ser demasiado perspicaz para darse cuenta de que la crisis que acompaña al protagonista es también la de un modelo de intelectual, un tipo de escritor «neutral» que no encuentra acomodo en las nuevas circunstancias.

En otra novela de Paz Soldán, *Norte*, un personaje realiza una «tesis sobre las figuraciones del intelectual y el escritor en la literatura latinoamericana contemporánea», y su conclusión preliminar es que la reconfiguración del sistema cultural había dejado atrás a los intelectuales tradicionales. Pero me interesa señalar el caso de otro personaje de esa misma novela: Fabián, un profesor brillante y paranoico, quien le reprocha a la joven Michelle, antigua alumna con la que mantiene una tensa relación, tener fe todavía en la literatura, las novelas y la poesía. En cierto momento reconoce que también él tuvo alguna vez esa fe: «¿Te acordás de ese poema de Martí? El poeta trabaja en la noche, a la luz de una vela. Y Cuba pasa ante sus ojos, como una viuda negra. Se pregunta si tiene que optar por Cuba o por el poema. ¿O son uno los dos? Yo creí que eran uno. Yo creía que eran uno. // No lo son». Entonces dice que Martí se dio cuenta de que «las palabras eran insuficientes. Y dejó la literatura y montado en un caballo blanco fue en busca de la libertad de su pueblo y de la muerte. Y encontró lo que buscaba» (100). Remitirse a la opción extrema de Martí –tanto el sacrificio de la literatura a la patria como el de la propia vida– es un modo de establecer las fronteras (éticas) de la literatura. Al mismo tiempo pone en evidencia una contradicción: que hablar de literatura comprometida puede ser también, de alguna manera, una falacia, porque el compromiso verdadero y último radica en arriesgar la piel.

Me interesa abrir un paréntesis para hablar de un texto atípico. O de dos. Cuando se habla en ellos de arriesgar el pellejo no se hace en sentido metafórico. Más cercanos al testimonio o al ensayo, son novelescos en el sentido de que se trata de relatos de viaje: el primero, real y concreto; el segundo es un recorrido intelectual. Me refiero a *Volverse*

Palestina y *Volvernos otros* (recogidos en un solo volumen en 2014), de la chilena Lina Meruane. La autora aprovecha una situación también extrema (la de los palestinos que viven en los territorios ocupados, la del horror cotidiano) para plantear también las potencialidades y los límites de la escritura. Y para hablar, sí, de la responsabilidad del escritor en situaciones casi apocalípticas. *Volverse Palestina* es la historia de un regreso: el de la propia autora a la tierra de sus ancestros, y hoy territorio ocupado por los israelíes, mediada por la relación –primero por correo electrónico y luego en persona– con un escritor residente en Jaffa que viene a ser su contraparte en la escritura. El libro mismo reproduce fragmentos o palabras tachados, y él «opina que no es del todo una idea descabellada trabajar la tachadura, el borrón en negro, el anonimato en vez de la firma», pues «las palabras tachadas hacen explícita la imposibilidad de escribir libremente sobre Israel» (45-46). La enmienda y la mutilación se integran al discurso y producen, a su vez, interpretaciones. Reconoce dicho escritor, sin embargo, que lo que le impide escribir es que «cualquier discurso intermedio entre las locuras de Hamás y las locuras de la ultraderecha israelí tiene cada vez menos espacio (el que defienda un discurso intermedio inevitablemente es clasificado en uno de los dos polos extremos y atacado por el otro)» (47), dado que una situación tan radicalizada como la que allí se vive «no ayuda a las posiciones intermedias» (90). En tal caso el dilema del escritor parte de la dificultad para encontrar un espacio propio y medianamente autónomo, ante posiciones que exigen posturas extremas. El supuesto compromiso, en esas condiciones, se desvirtúa por el hecho de no partir de convicciones propias sino del forzoso escrutinio de los antagonistas.

Volvernos otros, por su parte, narra un viaje intelectual, el regreso a Palestina un año más tarde, pero esta vez mediante la escritura de otros. En lugar de trabajar ahora la tachadura y de intentar encontrar el sentido oculto tras lo borrado, se propone re-leer escrituras sobreexpuestas. El epígrafe de David Grossman es revelador: «Una sociedad en crisis forja, para sí misma, un nuevo vocabulario usando palabras que ya no describen la realidad sino que intentan ocultarla». Y el inicio mismo insiste en quién será el protagonista de sus reflexiones: «Son tenaces [...] las palabras de la confrontación entre israelíes y palestinos» (116). Es a nivel del discurso, en efecto, donde se establecen batallas decisivas pues son las que allanan el camino de la violencia. Una frase del

sociólogo francés Jean Baubérot, citada por Meruane, es ejemplar en ese sentido: «El fascismo empieza no con las atrocidades sino como una determinada manera de hablar, de plantear los problemas» (125). De manera que ella se ve precisada a desmontar discursos, pero no el de una derecha implacable sino el de intelectuales moderados como el mismo Grossman y como Amos Oz («ese empecinado cazador de equivalencias»), quienes propugnan la idea de una supuesta simetría entre las dos partes en conflicto, que implicaría la existencia de dos culpables y dos legitimidades. Si de equivalencias se trata, Meruane defiende la tesis de que habría que aceptar que los palestinos no renunciarán a lo que perdieron hace medio siglo, pues a fin de cuentas «los judíos nunca renunciaron a lo que habían perdido hacía milenios» (153). Casi al concluir su texto Meruane se atreve: «voy llegando [...] al final de esta glosa sin haberme ocupado del c o m p r o m i s o político de los escritores» (190-191). Reconoce haber esquivado la pregunta por «el rol del escritor en conflictos que exceden las posibilidades de la letra», y no tener intención ni tiempo para volver «a la ajada disquisición sobre la complicidad del escritor en la necesaria transformación del mundo». En el apremio de un genocidio, dice, de poco vale repetir que «la literatura es una de las modulaciones de lo político, acaso la más libertaria, porque ejerce sus funciones por fuera de toda institución y contra ella», y porque habita «la zona tambaleante de las ideologías». Meruane coquetea con la idea de que «no puede comprometerse más que consigo misma», pero no es fácil sabiendo que «mueren mujeres y revientan niños y viejos y hombres en Gaza convencidos de que deben luchar por su libertad, es decir, por su vida» (192). ¿Qué debería estar haciendo alguien que escribe? Son razones morales, ahora, las que interpelan a quien asume la palabra; no hay aquí ningún motivo –como no sea el que brota de lo más profundo de sí– para comprometer la voz. El punto al que Meruane nos arrastra modifica la discusión sobre el compromiso. Puede ser un término irrelevante, en efecto, si lo que está en juego no lo amerita. Pero en determinadas circunstancias no es siquiera una opción entre otras sino un imperativo moral que apela al sentido de existencia misma de la literatura.

Similar a los textos de Meruane en lo que tiene de reflexión teórica, la novela *Museo de la revolución*, de Martín Kohan, cuenta la búsqueda de un manuscrito. A mediados de la década del noventa un editor argentino viaja a México para encontrarse con una mujer que guarda el cuaderno escrito veinte años antes por el militante trotskista

Rubén Tesare, desaparecido poco después. El eje de ese cuaderno son reflexiones suyas sobre textos de Marx, Engels, Lenin y Trotski, que Norma Rossi, la depositaria del cuaderno, le lee a aquel editor que es también el narrador de la novela. Ella logra crear una extraña dependencia en su oyente, a quien obliga a escuchar los apuntes de Tesare. La lectura, como el cuaderno mismo, se inicia así: «El 28 de junio de 1883 es uno de los días más tristes de la historia del marxismo. Puede que el más triste. En Londres, Engels firma el prólogo a una nueva edición del *Manifiesto comunista*. En él anuncia la muerte de Carlos Marx» (34). Poco a poco, en la historia de Tesare se van entrelazando los ideales revolucionarios y la realidad personal concreta; lo íntimo, lo privado y lo político. Él mismo, por ejemplo, viola la exigencia de sus compañeros de no mantener relaciones sentimentales, por razones de seguridad, con una militante montonera. Me interesaba, ha dicho Kohan, «esta cuestión de la interferencia de la política en la vida privada, esto de su postergación o sacrificio a favor de la lucha revolucionaria». Kohan tuerce la habitual pregunta que desde hoy haríamos a un dilema semejante (con qué derecho una organización interfiere en las relaciones personales de sus miembros), para tratar de entender su lógica: «si pensamos que la revolución era posible, la toma del poder y la liquidación de la propiedad privada, sería necesario predisponerse a acomodar la vida diaria a algún tipo de práctica política». Por eso echa mano, entre los textos teóricos de Lenin y Trotski que cita, de aquellos que ponen de manifiesto «que una verdadera teorización revolucionaria abarca también la vida cotidiana», y que incluso, según Trotski, «hasta que no habite una transformación radical en el cotidiano, la revolución como tal no ha terminado de instalarse, de producirse» (Berlanga). Esa discusión sobre el modo en que un cambio radical en las formas de organización social y en el régimen de propiedad alteran la vida privada y los modos de expresión de la intimidad es esencial en el volumen.

Pero me interesa destacar, sobre todo, otro tema: el de las tensiones entre la escritura y los actos, entre la historia y su interpretación, entre la teoría y la praxis. Al narrador le llama la atención lo poco que entra la realidad concreta en lo que Tesare escribe: «Es como si fuese impermeable al escribir». Al final de su cuaderno –fechado el 19 de diciembre de 1975–, Tesare toma unos apuntes sobre *El Estado y la revolución*, que Lenin escribió entre agosto y septiembre de 1917; tenía ya el plan del siguiente capítulo, dedicado a las revoluciones de 1905 y febrero de 1917 cuando vino a «estorbarlo» la crisis política. Sin

duda, escribe Lenin en sus «palabras finales» fechadas en Petrogrado el 30 de noviembre de 1917 –cuando han transcurrido escasas semanas de la Revolución de Octubre–, deberá aplazar la escritura de aquel capítulo pues «es más agradable y más provechoso vivir la "experiencia de la revolución" que escribir acerca de ella» (238). La opción de Lenin pone en primer plano la difícil conciliación entre el hecho político (hacer la revolución) y el literario (escribir sobre ella). Tesare lo expresa así: «Cuando empieza la revolución, se acaba la escritura. Cuando empieza el tiempo de la acción, se acaba el tiempo de la escritura» (238-239). Un dato fundamental en la novela es el descubrimiento de que el verdadero nombre de Norma Rossi es Fernanda Aguirre, quien sirvió de anzuelo para entregar a Tesare, de manera que la custodia del cuaderno y el monopolio de su lectura los ejerce la traidora.[17] En unas «Crónicas de lectura» a propósito de Juan Villoro, Kohan se pregunta: «¿qué es una experiencia verdadera?, ¿cuál es la experiencia cabal?». Para él no es en absoluto la que pueda ofrecer la mera y trivial vida mundana, sino la «opción más extrema y más tajante: la del Che Guevara en Bolivia, en campaña y en combate. Esa sí es una experiencia total, absoluta y verdadera. Y su expresión, sin embargo, o tal vez en consecuencia, resulta en la escritura más parca, la más seca y reticente», (Kohan, «Crónicas» 132-133).[18]

Tanto Meruane como Kohan trabajan el conflicto entre la realidad y su representación, cuando aquella desafía frontalmente a quien escribe. Por ello mismo existen temas ausentes. He mencionado antes la preocupación del haitiano Dani Laferrière por la inexistencia del

[17] Kohan destaca el hecho de que para Trotski, aun cuando la revolución hubiera sido traicionada o se burocratizara, eso no significaba sino la posibilidad de una revolución por venir; la situación de derrota no acaba con la revolución, sino que vuelve a instalarla en el futuro. Esta interpretación de la historia, por cierto, contrasta claramente con la que aparece en la novela de Leonardo Padura *El hombre que amaba a los perros*, donde la tragedia vislumbrada por Trotski para su contexto contamina (y parece cancelar como opción de futuro) a la revolución cubana.

[18] En cambio, el narrador de «Epístrofe», uno de los cuentos de *El boxeador polaco*, de Eduardo Halfón, reconoce que lo «cautivan más las revoluciones de adentro que las de afuera». Así, por ejemplo, le interesa más «el viaje interno y en motocicleta que hizo el Che Guevara a los veinticuatro años –donde se gestaron tantas de sus ideas y donde algo mágico se incubó en él por primera vez– que todas las revoluciones que luego promovió por Latinoamérica y África». En consecuencia, el «cómo y por qué alguien es empujado hacia una revolución del espíritu, ya sea esta artística o social o de cualquier otro tipo, me parece una búsqueda más sincera que todo el espectáculo que viene después» (82).

tema del hambre en la literatura. Algo similar podría decirse de la clase trabajadora y de ciertos sectores populares invisibilizados, a menos que aparezcan como telón de fondo; solo excepcionalmente aparecen obreros en la literatura latinoamericana (y tal vez en cualquier otra). El brasileño Luiz Ruffato confiesa haber descubierto que el personaje marginal y el bandido están muy bien representados en la literatura de su país; tanto como el campesino, el aristócrata, el personaje de clase media, el pequeño burgués y el burgués. Pero increíblemente, dice, no existe en ella el obrero urbano. Cuando descubrió eso decidió que si algún día se hacía escritor, escribiría sobre él; contaría la historia desde el punto de vista del proletariado, una clase social que no tiene rostro y, por tanto, tampoco discurso (Gonçalves 17). A Ruffato –quien considera que la figura «glamourizada» del escritor es una invención de las elites– le interesa trabajar a partir de ese discurso ausente o «en ruinas»: «O meu compromisso com a literatura é um compromisso com a precariedade do discurso, a precariedade do texto, a precariedade do mundo em que vivo» (19). El universo de Ruffato, por tanto, es el de esa clase social numerosa en la realidad, pero notoriamente excluida de la literatura, para la que él intenta encontrar un discurso propio. Un equivalente de ese interés en el lado hispanoamericano es el ya mentado Cucurto, escritor proveniente de capas populares que también pone en funcionamiento la cuestión de la clase social, y no acepta la atribución de marginalidad a sus personajes. Entrevistado por *Perú21.pe* afirma: «Yo no soy un ser marginal, yo soy una persona central porque soy un trabajador. Los trabajadores somos las personas centrales, no somos marginales. Los inmigrantes no son marginales, son centrales porque trabajan, porque construyen, porque transforman las ciudades». Sus personajes –expresa– bailan, tienen sexo, viven aventuras, son alegres, disparatados, atrevidos, con un mundo colorido y musical, y por tanto no están al margen porque «la vida nunca puede ser marginal» («Washington Cucurto y *El curandero del amor*»). La lección de Cucurto sería que dichos personajes son marginales solo si se les clasifica desde el lado del consumo, y porque sus prácticas difieren de la corrección dominante. A Drucaroff le parece significativo que Beatriz Sarlo «invalide la literatura cínica de Cucurto, donde habla un "negro" escritor que representa a los suyos desde la insolencia [...], y en cambio festeje a los pobres literarios de Aira» (*Los prisioneros* 246).

Ambos, Ruffato y Cucurto, rescatan a todo un sector social preterido. Ya sabemos que en los años noventa se produjo una aparente disolución de la lucha de clases, se establecieron falsos consensos y, como

pretenden los paladines de la llamada pospolítica, los antagonismos se transformaron en meras diferencias. Žižek cuestiona la tesis multiculturalista de que vivimos en un universo posideológico, en el que se han superado los viejos conflictos entre izquierda y derecha, y en el que las batallas más importantes son las que se libran por conseguir el reconocimiento de los diversos estilos de vida. «¿Y si este multiculturalismo despolitizado», se pregunta, «fuese precisamente la ideología del actual capitalismo global?» (11-12). No hay que imaginar que los personajes de Ruffato y Cucurto se propongan una transformación revolucionaria del mundo, pero con su sola existencia, con su voz, contribuyen a repolitizarlo.

Los jóvenes admiradores de Cavafis –lo ha contado Marguerite Yourcenar– se desilusionaron al descubrir que los gustos literarios del poeta eran más atrasados que los de ellos; los versos que «admiraban por su peculiaridad, su novedad, su audacia, parecía[n] nutrirse, por una incomprensible ósmosis», de obras que les parecían anticuadas. Su maestro disfrutaba a Anatole France antes que a Gide, admiraba a Browning más que a Eliot, y los escandalizaba citando a Musset (Yourcenar 192-193). Me interesa ese punto en que los hijos se decepcionan de los padres incluso cuando los admiran: es el momento de establecer una poética propia.

Es preciso recordar que los escritores nacidos en la década del sesenta, a los que hasta aquí, generosamente, he hecho pasar por jóvenes, han dejado de serlo hace varios años. Quedaron atrás los tiempos en que escribían ardorosos manifiestos y se inventaban adversarios. Llegado este momento toca, más bien, mirar hacia atrás y hacer un balance de lo realizado. No es casual que varias novelas tematicen esa distinción cronológica. Benito Torrentera, protagonista de *Lodo*, del mexicano Guillermo Fadanelli, es un profesor de filosofía de cincuenta años cuya vida parece haberse extinguido: «Mis pasiones siempre han adolecido de anemia, tibias hasta el día en que Flor Eduarda se presentó en mi vida y entonces todo cambió» (26). Sin la accidental aparición de esa mujer de veintiún años, confiesa el personaje, «dudo mucho que escribiría estas hojas. Sin ella mi vida habría sido tan anodina como una cáscara de plátano» (27). Lo cierto es que, inesperadamente, su vida da un vuelco dramático, digno de una novela, de la novela que vamos a leer. Pero lo que quiero destacar es esa idea de que al llegar a cierta edad los personajes hacen un balance de sus vidas. La edad bisagra suele ser, más que la otoñal de Torrentera, los cuarenta años.

Precisamente en un texto titulado «Al filo de los cuarenta», Horacio Castellanos Moya afirma que *La tumba sin sosiego*, de Cyril Connolly, es –además de un cuaderno de apuntes, una bitácora de lectura, un diario íntimo y un ensayo personal– un libro sobre la llegada a esa edad en la que, según este, «comenzamos a tomar en cuenta nuestro tiempo, a juzgarnos a nosotros mismos y a crecer hasta la perfección de nuestro entendimiento». Y añade Connolly: «Los cuarenta: sombrío aniversario para el hedonista; hasta en los buscadores de la verdad, como Buda, Mahoma, San Ignacio, el punto decisivo de sus vidas» (86). No es azaroso que otros personajes de la literatura latinoamericana sigan ese ejemplo. Eladio Linacero, el narrador protagonista de *El pozo*, de Onetti, comienza a escribir su vida en vísperas de cumplir esa edad. Y Enrique Ossorio, personaje de *Respiración artificial*, de Piglia, anuncia su autobiografía porque cree que todo hombre debe escribirla al acercarse a los cuarenta.

En esa cuerda se inicia *Las muertes paralelas*, del chileno Sergio Missana –novela sobre la que ya tendré ocasión de volver–, cuando su protagonista, Tomás Ugarte, consciente de haber cruzado el umbral de los cuarenta años, decide empezar de nuevo y dar un vuelco a su vida, dejar el trabajo, mudarse de apartamento y recorrer mundo; a partir de ese momento, sin imaginarlo, se encontrará con sus varios destinos. En *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez, el narrador asegura haber leído en alguna parte que un hombre debe contar la historia de su vida al llegar a los cuarenta, de modo que él comienza a hacerlo ahora que ese plazo perentorio se le viene encima. En estos ejemplos se hace evidente que queda atrás una etapa y que es necesario repensar las cosas y repensarse a sí mismos. Ese punto de inflexión es propicio para replantearse –entre otras cuestiones– la relación con los padres y es, también, el momento en que se comienza a ser un «extraño» para los propios hijos.

El tema de la paternidad, dicho sea de paso, es especialmente importante en la novela de Vásquez, y hay en ella algunas referencias que no puedo pasar por alto. En cierto momento un personaje le muestra al protagonista un número de la revista bogotana *Cromos*, de noviembre de 1968, con una crónica sobre «La tragedia de Santa Ana», el accidente aéreo que había conmovido a Colombia treinta años antes. La crónica –cuyo autor no se especifica– se titula «Bogotá estaba de fiesta», y casi se inicia con esta alusión bastante evidente al comienzo de la más célebre novela latinoamericana: «Muchos años después, recordando

ese día aciago. Julio Laverde hablaría sobre todo de las banderas. Recordaría a su padre llevándolo a pie desde la casa de la familia hasta el Campo de Marte» (112).[19] Luego aparecerá una referencia directa e irónica a *Cien años de soledad*, título que a la joven norteamericana que recibe el libro como regalo le parece exagerado y melodramático. De ahí que le pida a los abuelos que le manden lecturas, pues lamenta tener solo ese libro cuya lectura se le hace cuestarriba: «juro que he tratado, pero el español es muy difícil y todo el mundo se llama igual. Es lo más tedioso que he leído en mucho tiempo [...]. Cuando pienso que ustedes estarán leyendo el último de Graham Greene. Es que no hay derecho» (161).

Esa incómoda relación que un autor establece con su propia tradición literaria y sobre todo con aquellos nombres que pesan como losas sobre los hombros de los contemporáneos, aparece de forma no menos irónica en *Historia secreta de Costaguana*, del propio Juan Gabriel Vásquez. Consciente de que va a contar una historia por momentos increíble, el narrador dice dirigiéndose a su hija, quien vendría a funcionar como destinataria del relato: «Tranquilízate, querida Eloísa: éste no es uno de esos libros donde los muertos hablan, ni las mujeres hermosas suben al cielo, ni los curas se levantan del suelo al tomar un brebaje caliente» (24). Y en un segundo momento añade, apartándose ahora de García Márquez y parodiando a otro de nuestros clásicos: «Vine a Colón porque me dijeron que aquí encontraría a mi padre, el conocido Miguel Altamirano; pero al poner mis pies olorosos, mis botas húmedas y tiesas, en la Ciudad Esquizofrénica, toda la nobleza del tema clásico –todos los Edipos y los Layos, los Telémacos y Odiseos– se fue muy pronto a la mierda» (73). Las persistentes referencias, abiertas o veladas, a los

[19] Ya antes, Héctor Abad había hecho algo similar en su novela *Basura*: «Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea» (58). Es importante, por cierto, el papel de la crónica, como género, en la novela de Vásquez. Y el inicio mismo de ella («El primero de los hipopótamos, un macho del color de las perlas negras y tonelada y media de peso, cayó muerto a mediados de 2009. Había escapado dos años atrás del antiguo zoológico de Pablo Escobar») tiene un notable antecedente en la crónica de José Alejandro Castaño titulada «Adónde van dos hipopótamos tristes». Villanueva Chang cree que esta historia narrada por Castaño era más «necesaria y elocuente» para transmitir la vida de un narcotraficante que otra llena de testigos y expedientes judiciales que casi nadie leería (Jaramillo Agudelo 604).

dos comienzos más célebres de la novela latinoamericana son sorprendentes. Como botón de muestra podría recordar que Rodrigo Fresán parodia en *Mantra* todo el inicio de *Pedro Páramo* en versión cibernética. En *Efectos secundarios*, Rosa Beltrán inicia el capítulo final exactamente como lo hiciera *Pedro Páramo*, y así continúa durante varias páginas hasta terminar, en la cuerda rulfiana: «Nos hemos convertido en un rencor vivo» (124). Sergio Gómez, por su parte, comienza su novela *La obra literaria de Mario Valdini*, del siguiente modo: «Vine a Vertiente Baquedano porque me dijeron que aquí podría escribir tranquilo». Y en el ya mentado texto «Los mitos de Chtulhu», donde Bolaño no deja títere con cabeza, rinde, sin embargo, este homenaje explícito (aunque pase por alto la cita literal): «Sepan. A manderecha del poste rutinario, viniendo, claro está, desde el nornoroeste, allí mero donde se aburre una osamenta, se puede divisar ya Comala, la ciudad de la muerte. Hacia esa ciudad se dirige montado en un asno este discurso magistral y hacia esa ciudad me dirijo yo y todos ustedes, de una u otra manera, con mayor o menor alevosía» (167).[20]

Cabe preguntarse, más allá de la parodia misma, por qué tal insistencia en la cita o el uso de tales inicios. Podríamos decir, simplemente, que son literariamente impecables, contundentes e inolvidables. Pero con seguridad tal recurrencia se debe a algo más. Una similitud evidente es que ambos hablan de una relación con el padre, que se establece en un momento de crisis vital, cuando se está frente al pelotón de fusilamiento (en el caso de Aureliano Buendía) o cuando ya se ha muerto (en el de Juan Preciado). Lo cierto es que la historia de ambas novelas arranca de esa puesta en abismo frente al padre. Sin embargo, las relaciones que establecen los personajes con sus respectivos progenitores son radicalmente opuestas: en el caso de Aureliano Buendía, la figura paterna evoca un descubrimiento, una iniciación, mientras que en el

[20] Mesa Gancedo ha rastreado disímiles versiones del célebre inicio de la novela de Rulfo: el venezolano Juan Carlos Méndez Guédez lo utiliza en su reflexión sobre la escritura extraterritorial («Vine a la Mancha porque me dijeron que acá vivía mi padre; un tal Cervantes»); Rodrigo Fresán en la ya mencionada *Mantra*; Edmundo Paz Soldán en *La materia del deseo* («Vine a Río Fugitivo con la excusa de buscar a papá»); Claudia Apablaza en el cuento «Canción de amor de la joven loca» («¡Vine a Benidorm, lo acepto! ¡Vine, vine aquí, estoy aquí, vine a buscar esto de Sylvia Plath!»); y un bloguero de nombre impreciso en un relato que «parece una vida literaria» («Vine a Barcelona porque me dijeron que allí estaba Bolaño») (325-326).

de Juan Preciado se trata de un tardío ajuste de cuentas. Por supuesto que ello implica también modos de relacionarse con el pasado, con la historia, e incluso con los padres literarios.[21]

Ese choque con la figura paterna se expresa de modos diversos. Desde sus diecisiete años y el aburrimiento insoportable que padece en «este subdesarrollo de mierda», la narradora y protagonista de *La estrategia de Chochueca*, de la dominicana Rita Indiana Hernández, ofrece una ácida reflexión sobre su entorno, el racismo, los sentimientos antihaitianos y, de nuevo, la desoladora imagen de los padres. Don xxxxx, que así es denominado el papá de su amigo Salim, por ejemplo, «ahora trabaja en el gobierno y tiene en la mirada esa cosa rara de los que fueron torturados en los doce años [de gobierno de Balaguer] y ahora trabajan junto a sus torturadores» (63). El mismo Salim cuenta que sus padres eran como anormales, ponían bombitas y sus fiestas eran para elaborar estrategias; aunque estaba orgulloso de que su padre hubiera estado preso y se portara como un héroe. Salim recuerda también el concierto de «siete días con el pueblo», en que pedían libertad para los presos políticos mientras su madre lo levantaba del piso del estadio olímpico entre la euforia y las consignas. «Y cuando Salim me contaba todo eso», pensaba la narradora, «yo no podía evitar sentir una ligera envidia, hasta que veía a su papá y me daba cuenta de que todo da igual, al final todo es mentira, todos queremos un carrito japonés y una piscina» (63-64). Su propia generación, en consecuencia, había terminado «baciloteando en esta gelatina absurda que nos han dejado nuestros padres, después de tanto que queremos, tanto we want the world and we want it, tanta carcajada histórica, tanto Marx y compañero para esto, esta brincadera de pequeñas bestias sin

[21] Lo opuesto de esa admiración (casi) sin reservas por esos padres literarios sería la burlona del cuento de Fresán «Histeria argentina II», cuyo protagonista es abandonado por su novia con el argumento de que «no supiste hacerte ver frente a mí». Persiguiéndola, este personaje «invisible» choca con la literatura: «se llevó por delante a un anciano. El hombre voló por los aires aferrado a su bastón y lanzando grititos entrecortados. Cayó boca arriba y entonces descubrió que casi había matado a Jorge Luis Borges. Justicia poética, pensó entonces». Un testigo del incidente lo recriminaba con el argumento de que era una de las glorias de las letras argentinas. Sin embargo, Borges, boca arriba, con el bastón cruzado sobre el pecho y abriendo y cerrando la boca, le parecía al protagonista «uno de esos canarios que ponen en las minas de carbón para detectar la falta de oxígeno», y del que recordaba, sobre todo, «la gracia de sus evoluciones acrobáticas» (*Historia argentina* 85).

idea» (66). Este desencanto con el mundo y las creencias de los padres será casi un lugar común entre los nuevos narradores.

«Padre apocalíptico, hijo integrado», parodia el narrador de *Sueños digitales*, de Paz Soldán, y esa parece ser en buena medida la oposición que se reitera en muchos de los textos de esta época. O en otra variante, los hijos les reprochan a los padres el hecho de haber sido primero apocalípticos y luego integrados. En *Mantra*, Fresán aprovecha para desmarcarse de aquellos «tiempos en que se mataba y moría para que el mundo fuera mejor», como pensaban sus padres y los amigos de estos, muchos de los cuales «se convirtieron en todo aquello que aniquiló a muchos de ellos». Los ve ahora «gastados y sonriendo, ahorcados por la seda de sus corbatas importadas, fusilados por las balas perdidas de su pasado y haciendo mala memoria en voz alta [...] como si estuvieran seguros de cómo iba la música pero no de la letra de esa canción que alguna vez se supieron de memoria» (52-53). Esas historias de traiciones públicas y privadas encuentran acomodo bajo otros argumentos. Cuando el narrador de *Los informantes*, de Juan Gabriel Vásquez, publicó su primer libro, el padre –por una razón que poco a poco se irá develando– respondió con «una crítica que lo destrozaba con algo muy parecido al ensañamiento» (14).

Vale la pena pensar, en este contexto, que la literatura occidental se fundó sobre dos grandes modelos: Aquiles, el personaje que está en el centro de la historia y en no poca medida contribuye a empujarla, y Odiseo, el que está de regreso, el que vivió la intensidad de su tiempo y huye de esa misma historia, y cuya fuga hacia lo privado, hacia el hogar, implica el pago de un alto precio. La mayor parte de los personajes que pueblan nuestra literatura están más cerca de este modelo que del de Aquiles, es decir, huyen de la historia, pero al hacerlo no pueden evitar huir de sus propios padres y pagar, también, el precio que les corresponde.

Hay un tipo de tensión entre estos autores y quienes les antecedieron que rebasa las cuestiones estilísticas o el desafío al supuesto hegemonismo del realismo mágico. Es una cuestión de otra índole que el mexicano Alberto Chimal resume como la sensación de «llegar tarde» a la que se refieren muchos de los textos de sus contemporáneos. Según él, en cuentos y novelas de los noventa debe haber leído al menos una docena de veces frases del tipo «La fiesta comenzó sin nosotros», triste constatación de que los autores se referían a la vida de sus padres o sus hermanos mayores, es decir, a los grandes acontecimientos de los años

sesenta y de sus primeros años de infancia, y no a lo que pasaba ante sus narices: «Llegaron tarde –llegamos tarde– dos veces» (Chimal 18). Y convocadas a hablar sobre la experiencia de haber nacido en aquella década, dos compatriotas suyas repetían ideas similares. Ana García Bergua no puede desprenderse de «la calamidad de ser de los sesenta», cuya consecuencia más inmediata fue que «cuando tuvimos la edad para entrar a la fiesta, ya no era tan divertida» (Lorenzano, *Lo escrito mañana* 33). Y para Adriana Díaz Enciso la experiencia de haber nacido entonces «fue la convicción de haber llegado tarde para todo. Tarde, por ejemplo, para *vivir* los sesenta, esa década mítica que instauró en la conciencia colectiva la glorificación de la juventud». En consecuencia le tocó la desgracia de ser adolescente en los años ochenta, cuando «el mundo estaba muerto; se había quedado sin ideales, sin afanes libertarios, sin poesía incluso, gobernado por una superficialidad y un mal gusto sin límites» (Lorenzano, *Lo escrito mañana* 25). Ignacio Padilla, por su lado, ha dicho que «quienes habían visto culminar la fiesta sesentera en una orgía de sangre y represión esclerotizante vaticinaron para sus hijos el destino descafeinado y relativista de quienes sólo habíamos nacido para recoger los platos rotos de una celebración a la que nunca fuimos invitados». Lo peor es que «los jóvenes a los que esos vaticinios estaban dirigidos mostramos al principio nuestra absoluta disposición para acatarlos» (Chávez Castañeda 164).[22]

Varios narradores chilenos, por su parte, han establecido con particular fuerza el llamado «discurso de los hijos». Uno de los más leídos entre ellos, Alejandro Zambra, cuestionaba el tipo de lectura que le correspondía a esa generación, al reseñar el libro de Pilar Donoso *Correr el tupido velo*, en que esta responde –«dispuesta a escribir la literatura de los hijos»– al diario que su padre escribió durante treinta años y fue publicado quince después de su muerte: «¿Qué se hace con los libros escritos por el padre? ¿Solamente leerlos y aceptarlos?», se pregunta Zambra, para añadir: «La mera existencia de esas novelas es un llamado a escribir la historia propia [...]. Es necesario leer esos

[22] En cambio, una perdida nota al pie de *Jardines de Kensington*, novela de Fresán centrada en la vida de James Matthew Barrie, creador de Peter Pan, invierte la lógica entre padres e hijos: «nací en 1963 y siempre pensé que la virósica radiación de los dorados años '60 marcaron más a los que entonces eran niños que a los que fueron sus jóvenes y entusiastas y conscientes y revolucionarios inventores. Es decir: el Dr. Frankenstein crea al monstruo, pero al final es al monstruo a quien todos conocen como "Frankenstein"» (393).

libros y también es necesario dejar de leerlos. Olvidarlos o llenarlos de notas en los márgenes. Corregirlos, sobre todo: corregirlos con amor y distancia» (*No leer* 30). Zambra reconoce sin ironía que el libro de Pilar Donoso le interesa mucho más que las novelas del padre: «quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia». Le parece bella, por eso mismo, «la imagen de una mujer leyendo los cuadernos de su padre y anotando en los márgenes, por fin, los indicios de una historia propia» (31).

Las torvas relaciones entre padres e hijos son visibles en varios de los cuentos de *No aceptes caramelos de extraños*, de Andrea Jeftanovic. En «Árbol genealógico», por ejemplo, se produce una relación incestuosa entre un padre y una hija de quince años, provocada por ella misma con el deseo de que de ahí nazca una nueva estirpe, bíblica, en que todos estén emparentados. Leer esta historia de incesto es remitirnos a una endogamia criminal y culpable de la cual prolifera un árbol genealógico perverso cuyas ramificaciones exceden el drama de una familia. «La necesidad de ser hijo», por su parte, es un relato más explícito sobre un hijo no deseado de padres militantes que querían hacer la revolución y veían en él, en consecuencia, «un doble obstáculo, para vivir su juventud y para hacer política» (55). Viviendo en la clandestinidad o en misiones del Partido, los padres dejan al niño con una compañera cuyo rol era cuidar a los hijos de los camaradas en misión. Cuando años después padres e hijo vuelven a juntarse, este toma la palabra –nada extraño en quien había confesado que las primeras que aprendió fueron «valores, ideología, partido, pueblo»– y les reprocha lo que hicieron. No se trata tanto, en este caso, de unos padres arrepentidos políticamente o que se traicionaran a sí mismos, como de un cuestionamiento del sacrificio de la esfera privada a la pública, de la familia a la revolución: «a su juventud la confundió la revolución», les reprocha, «insistiendo tozudamente en algo que no resultó, porque la naturaleza humana es imperfecta. [...] A la distancia, creo que se les mezcló la efervescencia de la juventud y la revolución hormonal» (62). A diferencia de *Museo de la revolución*, de Kohan, que legitimaba la interferencia que la revolución y la política podían ejercer sobre el ámbito de lo privado, en el cuento de Jeftanovic parece haber una contradicción inherente a la decisión de los padres del narrador: «Mi existencia resultó irreconciliable con sus metas políticas. Son un ejemplo para los demás, para mí, unos egoístas» (63). Al final, en cierto modo, se repiten la historia

y los mismos reproches cuando su pareja queda embarazada de otro hijo no deseado: «Pienso en la enorme necesidad de ser hijo antes que ser padre. Siento una gran arcada y no sé en qué ideología disfrazar mi desgano de ser padre» (64).

Hay un leitmotiv que emerge en varias de las narraciones de Alejandra Costamagna. En el cuento «Nadie nunca se acostumbra», la niña que lo protagoniza sueña una noche que mientras su perra le ladra a los helicópteros, «en la cocina una fila de hormigas marcha por el borde de una muralla. Jani las va aplastando una a una con su dedo índice mientras murmura "toque de queda, toque de queda". El dedo le va quedando negro» (22). Por su parte Amanda, la protagonista de «Había una vez un pájaro», descubre una hilera de hormigas que «están por llegar a la cima de su montaña, a la primera hormiga le falta un milímetro y ¡toque de queda, toque de queda! Las voy aplastando una por una» (56). Esa minúscula narración se reitera en otros textos, contada en todos los casos desde la perspectiva de una niña sagaz que no alcanza a comprender bien el drama que está sucediendo en torno suyo. Ese núcleo narrativo condensa lo que significa ser niño en años de dictadura, el precario equilibrio entre inocencia y brutalidad en el que transcurren los primeros años de vida de estos escritores. En el epílogo de la breve colección de cuentos *Había una vez un pájaro* Costamagna se refiere a su novela *En voz baja* como un libro «escrito en los comienzos de los 90, cuando el tema de la dictadura había dejado de ser tema (ah, lo que querían) y el silencio de esos primeros años de transición ocultaba las transacas que moldearían la precariedad de nuestra democracia». Al contar la historia de otra forma se propuso una escritura lateral, otro libro incluso: «Uno que abordara la memoria con el foco puesto en un solo conflicto: la historia de una hija y un padre en los 70, punto. Esa misma historia de 1996 pero más silenciosa, en voz más baja» (71). Como otros de los elocuentes inicios que hemos visto, el de este relato es revelador: «Mi padre es el protagonista de esta historia, pero mi padre no está. Tengo que ir hacia atrás y raspar mi cabeza con una astilla para que aparezca» (33). Tanto Amanda como su hermana Virginia y la prima Camila intentan desentrañar lo que ocurre en torno suyo, en una época en que los padres caen presos y en que las lealtades al interior de las familias se resquebrajan. La madre, por lo pronto, encontrará rápido consuelo sentimental en Lucas, el amigo de la familia, mientras que el padre, antes de sufrir un trágico final, termina teniendo una relación con la hermana de ella. El drama mayor, el del país mismo, queda opacado

en las vidas de los personajes infantiles por el drama familiar que están viviendo como consecuencia inevitable de aquel. En un viaje que madre e hijas realizan a una cabaña en la playa, Amanda va leyendo un cuento que la sacude. No lo menciona explícitamente, pero por las citas («no hay cosa más jodida, viejo, que andar queriendo olvidarse de lo que todavía no ha ocurrido») y las referencias puede reconocerse «El asalto a las instituciones», de Fresán, incluido en *Historia argentina*. Se trata de un relato narrado a tres voces; la primera, una carta de Martín (de 16 años) a un amigo en que le hace saber que está en la playa con sus padres y con Nina (de 14, hija de unos amigos de la familia), leyendo y pensando en ella; la segunda, la anotación de ella en su diario, feliz de la coincidencia de haber perdido la virginidad el día anterior, 24 de marzo de 1976, el mismo en que *voltearon* a Isabel Perón; y la tercera, una carta del padre de Martín a un amigo contándole que después de las noticias del golpe habló con Buenos Aires y supo que a los padres de Nina se los habían llevado, así que fue a decírselo a la joven, y en lugar de eso la desvirgó. La violencia ejercida sobre la joven en el momento mismo en que la recién estrenada dictadura ejerce su propia violencia sobre la sociedad argentina supone una equivalencia que el relato se encarga de cuestionar. Porque aquella que padece Nina –de la que ni siquiera es consciente– corre por cuenta de un amigo de los padres que acaban de ser secuestrados. Nada de esto aparece de forma explícita en el relato de Costamagna que, sin embargo, guarda relación con ello en el sentido de que las niñas de su historia (como las de tantas otras) viven el drama mayor del país a través del efecto que provoca en el micromundo en que se mueven.

También desde la perspectiva de una(s) niña(s) es narrado el relato *Space Invaders*, de Nona Fernández, versión de un cuento titulado «Hijos». En este caso el padre de la protagonista no es víctima de los órganos represivos sino parte de ellos. La niña y sus amigos van creciendo mientras a su alrededor el convulso ambiente los empuja en una dirección o en otra. Entre tanto, el lector comprende lo que ella parece no percibir: que su padre es un activo miembro del Cuerpo de Carabineros, que en la democracia terminará siendo condenado a cadena perpetua por su participación en el llamado Caso Degollados. Estrella González –que así se nombra la protagonista– tiene de adulta un final trágico: un teniente de Carabineros entra a la oficina donde ella (exesposa y madre de su hijo) trabaja; no viene esta vez a acosarla y amenazarla, sino que, simplemente, la mata a tiros.

El comienzo de *Formas de volver a casa*, del propio Zambra, por su parte, no puede ser más ilustrativo: «Una vez me perdí. A los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté, pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos [...] pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no». Cuando luego la madre, llorosa, le dice que había tomado otro camino, él piensa: «son ustedes los que tomaron otro camino» (13). Se trata, de algún modo, de una novela de tesis contada a partir de historias personales en apariencia menudas (como hiciera antes el mismo Zambra en *Bonsái* y en *La vida privada de los árboles*), y de personajes sin apellidos, es decir, sin una ascendencia definida. La historia arranca en el Chile de mediados de la década del ochenta, cuando el narrador tenía nueve años. Una de las primeras escenas tiene lugar la noche del terremoto del 3 de marzo de 1985: «Ahora pienso que es bueno perder la confianza en el suelo, que es necesario saber que de un momento a otro todo puede venirse abajo» (19-20). El tema de los terremotos, por cierto, aparece una vez y otra en la literatura chilena, y remite no solo a la obvia situación sísmica del país.[23] Ese desastre cobrará un nuevo sentido al final. La segunda parte de *Formas de volver a casa* («La literatura de los padres») deja claros sus presupuestos: «La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora». El narrador afirma haber crecido creyendo eso, y maldiciéndolos, al mismo tiempo que su generación se refugiaba, aliviada, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, sus hijos dibujaban en un rincón: «Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer» (56-57).[24]

[23] Un sismólogo, dicho sea de paso, es el protagonista de *Las películas de mi vida* (2003), de Alberto Fuguet, que cuenta la historia de ese personaje que, en viaje a Tokio, hace escala en Los Ángeles, la ciudad de su infancia, y decide no continuar el trayecto. La recuperación del pasado lo lleva a escribir su vida entremezclándola con cincuenta películas que de algún modo lo marcaron desde sus años en los Estados Unidos hasta su regreso a Chile tras el golpe de Estado de Pinochet, como miembro de una familia de derecha.

[24] Esa asociación del pasado dictatorial con la infancia y adolescencia de los personajes, reaparece de modo explícito en una antología de cuentos. En su introducción a *Volver a los 17* –título que remite a los años que duró la dictadura a la vez que juega con la idea del retorno al pasado, a la adolescencia vivida en aquellos años–, Óscar Contardo expresa que el libro pretende regresar a esa época «invocando

Al llegar la democracia (entonces el narrador de Zambra tenía 13 años), empieza a conocer tardíamente a sus compañeros de colegio: «hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios, también. Niños ricos, pobres, buenos, malos» (67-68). La tercera parte de la novela, titulada, como es fácil imaginar, «La literatura de los hijos», comienza así: «Me fui de casa a fines de 1995, poco después de cumplir veinte años [...]. Buscaba una vida plena y peligrosa o tal vez simplemente quería lo que algunos hijos quieren desde siempre: una vida sin padres» (87). Paradójicamente, la existencia misma de esos padres de los que ahora se aleja genera un vacío. En la facultad se dio cuenta de que era el único de sus compañeros que provenía de una familia sin muertos. Y a diferencia de sus amigos, que crecieron leyendo los libros que sus padres o sus hermanos asesinados habían dejado en la casa, él no tuvo libros que leer; le faltó la trágica herencia con que se educó su generación. No tuvo siquiera una historia como la de Claudia; pues parte de esta literatura de los hijos arranca de esas dramáticas ficciones que ella «aprendió a contar como si no doliera [...], con precisión, con crudeza» (99). Para Claudia –nacida el 16 de septiembre del 73, cinco días después del golpe–, quien creció creyendo que su padre era un tío llamado Raúl (recibo esa confesión, reconoce el narrador, «como si la esperara. Porque la espero, en cierto modo. Es la historia de mi generación», 96), la década de los noventa fue el tiempo de las preguntas; entonces les pedía a sus padres recomponer la historia, «les preguntaba detalles, los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios», como una forma terrible y secreta de buscar un lugar en ella: «No preguntábamos para saber [...] preguntábamos para llenar un vacío» (115). Casi al final, otro terremoto (el de 2010) induce al narrador a pensar en los muertos de hoy, pero también en los de ayer y mañana. Antes les había mencionado a los padres, como recriminándolos, que escribiría un libro sobre ellos, que es este ajuste de cuentas que el lector tiene ante sí. El inevitable parricidio simbólico cifra en el enfrentamiento a los padres biológicos un distanciamiento que es, también, de carácter literario y, más aún, un reproche de carácter ideológico.

Dado a la creación de espectáculos desconcertantes, uno de los performances más célebres de Mario Bellatin fue la exposición

recuerdos personales, memorias privadas de un puñado de escritores convocados a dar testimonio íntimo de todo aquello que se desató de golpe» (13).

«Escritores duplicados / Doubles d'écrivains» organizada por el Instituto de México en París, en 2008. Como ha relatado él mismo, se trató de una puesta en escena sobre un encuentro de escritores al cual no asistieron estos sino sus representantes, quienes durante seis meses fueron entrenados en diez temas por los propios creadores. Así, en lugar de asistir a las presentaciones de Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José Agustín, el público tuvo ocasión de ver a sus dobles y dialogar con ellos. «Pensé en un encuentro con estas características», relataría Bellatin, «en un intento de cotejar una serie de temas más allá de un contexto o circunstancia –en este caso la presencia del autor– que impidieran una lectura libre. Quise trasladar sólo ideas» (*Escritores duplicados* 4). Pocas veces debe haber sido mejor ilustrada –y cuestionada– la tesis de la muerte del autor. Por una parte, los autores mismos terminan siendo suplantados sin mayores tropiezos, de modo que el público podía encontrarse con ellos, con sus ideas, a través de los «impostores» (en tres de los casos, valga precisarlo, estos pertenecían al sexo opuesto del autor suplantado, razón por la cual se acentuaba el proceso de extrañamiento). Por la otra, si bien los escritores «originales» parecen prescindibles, todo el atractivo del espectáculo reside, precisamente, en el vacío generado por su ausencia.[25] Se me ocurre pensar que, en algún punto, el performance ilustra también la posición de quienes escriben esta «literatura de los hijos» en particular, y de las generaciones que me interesan aquí, en general. Si bien ellos generan un discurso propio ajeno a toda impostura, sus propuestas no pueden entenderse sino como parte del *continuum* que es nuestra narrativa.

IMPERIO, EL VOLUMEN QUE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI escribiera tras la experiencia de su viaje a la Unión Soviética entre 1989 y 1991, fue concebido –según expresa su autor– como una carrera contra el tiempo en busca de las memorias de los anónimos protagonistas de la Historia, antes de que los inesperados acontecimientos de esos años entraran para siempre en el pasado. Esa noción de que el mundo estaba cambiando y de que se era personaje de un momento histórico que pronto quedaría atrás puede transfigurarse en un drama marcado por la incertidumbre. En la

[25] Una semejanza curiosa; cuenta Bioy Casares que en cierta ocasión Borges propuso un juego de suplantaciones similar, en clave humorística: «Con el tiempo la gente no asistirá a los banquetes», especulaba Borges, «llamará a una agencia, que mandará sus empleados. Los anfitriones harán otro tanto. En los diarios se comentará: "Un Borges poco convincente y un Bioy discreto..."» (Bioy Casares 715).

América Latina el fenómeno produjo libros peculiares. Dos de las novelas premiadas en los años noventa como paradigmas del Crack, las ya mencionadas *Amphitryon* y *En busca de Klingsor*, desarrollan cierta visión de la historia que tiene que ver con ese momento pero desde otra perspectiva. La de Ignacio Padilla cifra algunas de las claves de la historia del siglo XX en la Europa de las guerras mundiales, en una serie de suplantaciones y en la pasión por el ajedrez. Los personajes de Padilla se juegan su destino frente al tablero, en una trama según la cual la historia misma puede haber sido reemplazada por la ficción. La historia, en este caso, resulta inaprensible o sujeta a los caprichos o las habilidades que se desplieguen con los trebejos.

En busca de Klingsor, por su lado, es la primera parte de una ambiciosa trilogía del siglo XX que se completa con *El fin de la locura* y *No será la tierra*. Las tres tienen como punto de referencia el año 1989. La primera es una historia policial ubicada en la Alemania de la segunda guerra mundial, protagonizada por un físico norteamericano y narrada por un colega alemán.[26] Novela extraña en el contexto de la literatura latinoamericana, su historia está fechada el 10 de noviembre de 1989, pocas horas después del derribo del muro de Berlín. *El fin de la locura*, única de las tres partes cuyo protagonista es un personaje latinoamericano, el sicoanalista mexicano Aníbal Quevedo, se desarrolla entre el 68 parisino y el mismo 1989, o sea, entre lo que la novela considera la apoteosis y la caída de la esperanza revolucionaria. *No será la tierra*, finalmente, es la historia de tres mujeres, una bióloga soviética, una funcionaria del FMI y una genio de la informática. Aunque se desarrolla en una decena de sitios distantes desde el que

[26] Sin duda en historias como estas pensaba Álvaro Enrigue cuando ironizaba que escribir una novela «mexicana» –«opuesta al nazismo mágico que cosecha todos los premios»– era una jugada con poco futuro comercial. Para ejemplificarlo echaba mano a una anécdota que, tal vez sin proponérselo, rebasaba cuestiones literarias y mercantiles y ponía en primer plano elecciones morales: «Me pidieron *Decencia* para un premio bastante gordo de otra editorial, la leyeron y me dijeron que mejor no, que vuelva cuando escribiera uno más europeo» (Maristain). Es innecesario aclarar que la «evasión» de temas nacionales forma parte de la tradición narrativa latinoamericana. Imposible no pensar en Borges, para no ir más lejos, al leer el cuento «Las antípodas y el siglo», que Padilla ubica en Asia Central: «Cuentan que aún hoy transita por las aldeas de Mongolia el fantasma de un jesuita alemán que desveló en sus cartas a Roma la gestación de un mapa del tamaño del mundo en pleno corazón del Gobi, un diorama impreciso aunque tangible del cosmos cuyo centro sería una réplica de la capital escocesa» (15).

vamos asistiendo al momento de aquel derrumbe, la novela se inicia con la catástrofe de Chernóbil, metáfora explícita del fin de una época. La detallada descripción del accidente del reactor número cuatro de la central nuclear desemboca en las imágenes que dejó tras su estallido, y en el desesperado intento de las autoridades soviéticas de cubrir con hormigón sus fisuras: «La teniente Kuzmínishna pensó en un templo antiguo. Las fotografías tomadas por los satélites mostraban una imagen muy distinta: un sarcófago de ochenta metros de alto. El legado final del comunismo» (27). Un crítico percibe en esa trilogía, por cierto, «un diálogo con tradiciones universales, como la alemana de Mann, Hesse o Broch (*En busca de Klingsor*), la francesa estructuralista (*El fin de la locura*) y la gran novela rusa de Dostoievski, Pasternak o Tolstoi (*No será la Tierra*)» (Regalado 455-456), aunque esa desilusión de los grandes proyectos históricos puede ser leída también como parte de una tradición que tiene un antecedente clave en la novelística de la Revolución mexicana, que muy tempranamente dio fe de su desencanto con la revolución misma, y que de un modo u otro llega hasta hoy.

A pesar de lo atractivas que resultaban esas novelas afincadas en la historia «universal», eurocéntricas, por decirlo de algún modo, la mayor parte de sus contemporáneas miraría a un entorno más cercano. Los personajes principales de *Nadie me verá llorar* –novela con la que Cristina Rivera Garza, según Carlos Fuentes, «imagina como nadie lo ha hecho en México después de José Revueltas las opciones trágicas y los desgarramientos síquicos entre la teoría y la acción revolucionarias» (370)– son una demente y el fotógrafo de un manicomio en un momento de transición entre una época y otra. Pero a diferencia de los personajes de la trilogía de Volpi, quienes ocupan el centro de los grandes acontecimientos de nuestra época, la pregunta que sostiene el entramado de *Nadie me verá llorar* no es ninguna de aquellas interrogantes formuladas explícitamente en sus primeras páginas (cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos, cómo se convierte uno en una loca), sino «¿cómo se cuenta la historia de un momento del país desde la interioridad del fracaso y de la resistencia de dos excluidos de esa historia?» (Munguía 426).

Más ambiciosa, *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez, se afilia a la tradición de las tantísimas novelas que abordan el drama de la violencia en Colombia (y no me refiero a la provocada por el narcotráfico, que tiene ya su propia secuela, y ni siquiera a la desatada tras el asesinato de Gaitán en 1948, sino a aquella otra que

arranca de mucho más atrás, con las guerras entre liberales y conservadores del siglo XIX). Se cruzan aquí dos historias: la de la construcción del ferrocarril y luego del canal interoceánico por el Istmo de Panamá (entonces provincia colombiana), y la de Joseph Conrad y su novela *Nostromo*. El punto en que ambas se encuentran es el narrador, José Altamirano, oscuro personaje que resulta ser testigo de profundas convulsiones históricas y que tiene el privilegio (dudoso, según podrá verse) de conocer a Conrad. A la larga, aquel personaje será doblemente estafado, tanto por los sucesos ocurridos en Panamá con el auxilio de las cañoneras norteamericanas, como por el escritor polaco que le expropia y desvirtúa la historia de su vida para fundar la literaria República de Costaguana. Cuando finalmente en enero de 1904 aparece *Nostromo*, Altamirano reconoce varias ausencias y le reclama a Conrad que esa no sea la historia que él mismo le contara ni la de su país: «"Claro que no", dijo Conrad. "Es la historia de *mi* país. Es la historia de Costaguana"» (285). Mediada por la pluma del polaco, la historia se convierte, desde luego, en ficción. Pero esa supuesta usurpación del relato de Altamirano y su conversión en *Nostromo* es, precisamente, la esencia de la literatura. En esa dicotomía se mueve la novela de Vásquez: pretende ser la «verdadera historia de la conquista» de Panamá, y termina demostrando que la literatura es otra cosa.[27]

[27] Por cierto, la atractiva idea de presentar a Conrad, en última instancia, como un plagiario, la había utilizado Rubem Fonseca en su relato «Llamas en las tinieblas. Fragmentos del diario secreto de Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski», en la que el autor de *El corazón de las tinieblas* se retuerce de envidia ante la grandeza que percibe en la obra de Stephen Crane, la cual intenta retacear. Leído irónicamente, como debe hacerse, tanto el brasileño como el colombiano utilizan a este icónico exiliado de la lengua, al autor que se convirtió en clásico de una lengua extranjera, como símbolo supremo del escritor que se apropia de la obra y la tradición ajenas. Conrad, como sabemos, irrumpió de manera intempestiva en un territorio extraño y lo saqueó. La imagen del escritor envilecido por el robo de ideas y textos de otros metaforiza, en verdad, la de un proceder perfectamente legítimo en el campo literario porque todo gran autor vive de devorar a sus predecesores. Un paréntesis: al preparar el volumen *A Whistler in the Nightworld. Short Fiction from de Latin Americas* (2002), Thomas Colchie reparaba en el hecho de que las visitas de los nuevos narradores a la selva nos recordaban más a Conrad que a Macondo. Pero el interés por el polaco no se detiene ahí: tanto él como su novela *El agente secreto* son elementos importantísimos en *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia, y Conrad es el nombre de un personaje no menor de *El Tercer Reich*, de Roberto Bolaño. Y si de deudas se trata, en su biografía de García Márquez –quien, por cierto, dedica unas líneas al polaco en *El amor en los tiempos del cólera*–, Gerald Martin asegura

Hay otras formas de manipular la historia. En *Sueños digitales*, de Edmundo Paz Soldán, todo comienza «con la cabeza del Che y el cuerpo de Raquel Welch». Manipulando fotografías desde el anonimato, y firmándolas de modo invisible al ojo humano, Sebastián crea nuevas realidades. La elección del Che Guevara es ya reveladora porque pone en primer plano un uso que lo desliga de su función de revolucionario; por el contrario, tras su rostro se oculta otra realidad. Pero no se trata sino de una más de las manipulaciones fotográficas que hacen sentir a Sebastián «un titiritero manejando los hilos de la acción». Esos centauros en que se mezclan cuerpos y cabeza unen, por ejemplo, a Trotski con Salma Hayek, la Thatcher con Vargas Llosa, Serrat con Shakira, Darío Grandinetti con Rigoberta Menchú. Tal confusión apunta a una de otro tipo, más seria, en un relativismo en que todos esos nombres resultan intercambiables. Con la llegada nuevamente al poder, esta vez por la vía democrática, del otrora dictador y ahora presidente constitucional Montenegro (cuyo claro referente sería Hugo Banzer), Sebastián es contratado para trabajar en la Ciudadela, vuelta a poner en marcha como sede del Ministerio de Informaciones. Su trabajo: retocar las fotos del presidente para alterar el pasado o ciertas historias y alianzas comprometedoras. No se trata ya de un divertimento que involuntariamente iba despolitizando a las figuras a las que echaba mano, sino, por el contrario, de distorsionar la historia y repolitizarla a conveniencia de los dueños del poder. En *Sueños digitales*, según Rafael Courtoisie, Paz Soldán ha reescrito «la clásica novela del dictador latinoamericano en términos informáticos, cibernéticos» (Becerra 135).[28]

---

que el novelista que aquel «más disfruta, que realmente hace volar su imaginación, es Conrad» (663), y que *El otoño del patriarca* es «deliberada y grotescamente, una descendiente distorsionada» de *Nostromo* (691, n. 42).

[28] En su tesis «La fiction latino-americaine et le cyberespace» (2014), Gianna Schmitter estudia la presencia del ciberespacio en *Plegarias nocturnas*, de Santiago Gamboa; *Vida digital*, de Fabrizio Mejía Madrid; *El delirio de Turing*, de Edmundo Paz Soldán, y *Keres cojer?=Guan tu fak*, de Alejandro López. En cuanto a la propensión a sobrevalorar los nuevos medios, dos críticos realizan un duro cuestionamiento de Ludmer, a quien consideran «uno de esos tecnointelectuales que puede afirmar que "lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet" (y no los hospitales, y no los cuarteles, y no las huelgas)». Parecería que «a los críticos de más de cuarenta años les quedan largos los recursos de la comunicación contemporánea: esto explicaría con sencillez el hecho de que ellos vean en internet, los blogs y demás el asomo de un nuevo e incomprensible mundo, pleno de devenires, indiscernibilidades y ambivalencias», cuando «el problema es

Aunque Sebastián no es ajeno a las implicaciones de su trabajo, pensó que había formas peores de corromperse. Pero en los hechos, si bajo su disfraz democrático Montenegro «iba armando poco a poco una dictadura harto más temible y poderosa que aquélla tan franca décadas atrás», él «colaboraba en ella. Era un traidor a... ¿qué causa?» (166). La pregunta misma pone en crisis cualquier certidumbre ideológica.

Una historia similar en alguna medida, aunque más desoladora y basada en un hecho real es la que da pie a *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa. El hecho en cuestión tuvo lugar el 17 de junio de 2005 cuando una serie de explosiones destruyó parcialmente un polvorín del Ejército Nacional de Guatemala. El agente de la Procuraduría de Derechos Humanos delegado para investigar el suceso descubrió algo inesperado; en un edificio adyacente que al parecer había sido utilizado como centro de torturas, aparecieron papeles, carpetas, cajas y sacos de documentos policiales: ochenta y tantos millones de documentos –con libros de actas que datan de la última década del siglo XIX– provenientes del Archivo del antiguo Palacio de la Policía y otras comisarías departamentales, ocultos allí desde los acuerdos de paz de 1996. Varios días después de las detonaciones, «el 6 de julio del 2005, la prensa local dio la noticia del inverosímil y afortunado hallazgo» (12). Tal es el punto de partida de esta singular novela, de esta autoficción cuya materia prima fundamental son el archivo y el diario del narrador. Y tan apegado se encuentra a lo documental que una nota al inicio del libro nos advierte: «Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, esta es una obra de ficción». No es extraño que los capítulos se dividan en libretas y cuadernos en los que ese narrador cercano al autor real transcribe los documentos y recoge sus apuntes. Su propósito al indagar en el archivo era conocer –con vistas a escribir un libro– los casos de intelectuales y artistas que fueron objeto de investigación policiaca o que colaboraron con la policía como informantes o delatores durante el siglo XX. (Si bien el proyecto inicial no ofrece resultados concretos, la novela hace una lectura amarga de ciertas posturas racistas del joven Miguel Ángel Asturias, entre ellas su propuesta de «importar sangre europea para mejorar la raza»). La solicitud del narrador es aceptada con la condición de que no revise documentos posteriores a 1970; el

que estos rasgos son simples medios técnicos al servicio de algo más, y nada nos dicen del proyecto moderno en su sentido integral» (Iglesias y Selci).

hecho de que su propia madre hubiera sido secuestrada en 1981 sin que aún se supiera por quién, hace sospechar a algunos que sus visitas al Archivo tuvieran como propósito indagar sobre la identidad de los secuestradores. No es raro entonces que en cierto momento le suspendan el acceso a esos fondos, comience a recibir llamadas sospechosas o amenazantes, y a padecer terribles pesadillas. En la práctica es esa suspensión y las múltiples e infructuosas llamadas al jefe para que le permitan continuar la investigación, el leitmotiv que pasará a ocupar el centro de «un diario personal, en el que uso mis visitas al Archivo como tema» (156).

La fidelidad al documento como materia prima esencial de la reconstrucción historiográfica encuentra sus límites en el propio Archivo, pues la existencia misma (o no) de documentos es reveladora de «la singular danza macabra de nuestro último siglo», dado que después de 1966 no se registran más presos políticos por la sencilla razón de que comienza la era de las desapariciones forzadas, las cárceles clandestinas y las ejecuciones extrajudiciales. Es decir, se pierde entonces parte del valor (y hasta del atractivo) del Archivo, que radica en esa minuciosidad típica de los órganos represivos. Por ejemplo, en sus pesquisas el narrador recoge decenas de fichas sorprendentes tanto de quienes cometieron presuntos delitos políticos como comunes, que forman parte del Gabinete de Identificación fundado en 1922, cuyo interés –según explica su fundador, Benedicto Tun– «es el material humano que ingresa día tras día en los Cuarteles de la Policía por delitos o faltas graves, y que hay necesidad de identificar» (51). De esas fichas tomo un par de ejemplos de los muchos que la novela reproduce y que darán una idea de ellas: «Ochoa Santizo Jorge. Nace en 1943. Carrocero. Fichado en 1960 por sospechoso. Vive con su señora madre puta»; «Aceytuno Salvador Luis Fabio. Nace en 1920 en Santa Cruz, El Quiché. Fichado en 1939 por cohabitar con una marrana». Pero esa minuciosidad a la que me referí entra en crisis cuando la brutalidad de los órganos represivos excede los límites morales y físicos que es capaz de procesar su burocracia. La realidad, a partir de ese punto, debe historiarse de otro modo. Por eso el protagonista de Rey Rosa se refugia en su diario y en la interpretación de los hechos más allá de la descomunal fuente de datos que tiene ante sí y que, en la práctica, es poco reveladora de su tema de investigación. De manera similar a la postura de Meruane en relación con el conflicto israelo-palestino, él cuestiona la idea de la simetría entre las partes durante el conflicto armado en su país, la

supuesta equivalencia entre la responsabilidad (y las ejecuciones) de la guerrilla y las del ejército. Aludiendo a las conclusiones de rigurosos antropólogos forenses señala que «más de cien mil personas fueron muertas por miembros del ejército guatemalteco entre 1960 y 1996, y unas diez mil por miembros de los varios grupos guerrilleros en el mismo período» (80). Se trata, obviamente, de algo más que de una precisión aritmética. Es un modo de establecer posiciones y de repensar la historia en otros términos, más allá de aquella que, pretendiendo que todos son culpables por igual, intenta invisibilizar las causas de la tragedia y la responsabilidad en ellas del Estado.

En otra línea se inscribe la novela de David Toscana *El ejército iluminado* (2006), que propone una relectura, e incluso una relaboración, de la historia de México. Se narra en ella el drama de Ignacio Matus, quien en 1924, en la ciudad de Monterrey, se prepara para participar en la carrera de maratón durante la Olimpiada de París. Lamentablemente no consigue apoyo del gobierno para el viaje y decide correr por su cuenta, en su propia ciudad, a la misma hora en que suena en París el disparo de arrancada. Su registro resultó ser el tercer mejor tiempo de los realizados entre todos los corredores, de modo que debería corresponderle a él, y no al atleta norteamericano Clarence DeMar (quien, en la vida real, salió como favorito y llegó en tercer lugar), la medalla de bronce olímpica. A partir de ese momento comienza a reclamar la medalla y el reconocimiento que, según considera, le pertenecen. La imposibilidad de obtenerlos lo lleva a rumiar una especie de resentimiento que se transforma en acto justiciero y que se mezcla con un antecedente histórico: la usurpación por parte de los Estados Unidos, en el siglo XIX, de gran parte del territorio mexicano. De manera que para lavar ambas afrentas, el despojo de su medalla y el del suelo patrio, Matus –profesor de historia en cuyas clases utiliza un antiguo mapa en el que puede verse, al norte del Río Bravo, un enorme territorio perteneciente a México– convoca a un pequeño grupo de delirantes (ese ejército iluminado anticipado en el título) para invadir el estado de Texas y recobrar lo que, según él, les corresponde. En cierta medida, la aparición de esos menores que observan la realidad desde una perspectiva desenfocada, hace pensar en *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob, y *Las puertas del paraíso*, de Jerzy Andrzejewski. Pero en este caso el humor es un elemento clave. La conversación telefónica del gordo Comodoro con otro de sus compañeros implicados, dándole detalles de la aventura, es un magnífico ejemplo. La invasión, asegura,

«tiene que ser lo antes posible si queremos el elemento sorpresa a nuestro favor; no, yo tampoco conozco el camino, pero seguramente vendrá en un mapa; sí, ese territorio es nuestro, nos pertenece todo lo que se llama Texas, lo sé de buena fuente». Después de un par de minutos de diálogo, Comodoro dice: «Sería nuestra perdición, [...] afloja el cuerpo, se enjuga el sudor del bozo, en ese caso nuestros planes se irían al diablo. Yo no sé de esos asuntos, pero aquí tengo a Matus, voy a consultarlo con él. Comodoro tapa la bocina con la mano y se dirige a Matus con la voz temblorosa. ¿Es cierto que para ir a Texas hace falta pasaporte?» (30).

Esa misma manera de entender la realidad lleva a otro de los miembros del grupo a planear que, cuando llegue a territorio enemigo, notificará a los «gringos» que tienen veinticuatro horas para salir de Texas o se procederá a su desalojo por la fuerza. El humor y lo quijotesco de la situación disimulan conflictos de profundo alcance, y no es raro que en ocasiones se transite del delirio a la ironía trágica. Así, el líder arenga a sus soldados antes de la invasión: «Mañana es el gran día [...]. El 2 de octubre de 1968 no se olvidará, y dentro de algunos años entrará en los libros de texto» (34). En efecto, entró, pero por una razón que escaparía a las esperanzas de Matus: la masacre de Tlatelolco. Huelga aclarar que la invasión fracasa y que el anciano Matus, en un último acto heroico, decide correr la maratón, otra vez por su cuenta, al mismo tiempo que se celebra en México la Olimpiada de 1968 (año de especial repercusión en el mundo y especialmente en ese país).

Paso por alto el final mismo de la historia porque lo que me interesa señalar son los varios puntos en que la novela plantea sus propios retos. Primero, porque el espacio de enunciación y del enunciado, o sea, la pequeña patria en que está afincado el personaje es tal vez la ciudad más «norteamericanizada» del país; segundo, porque desde allí se propone la recuperación de atributos o espacios nacionales arrebatados por los Estados Unidos, y se pretende lograrlo de forma radical y violenta; y tercero, porque el modo principal de participación pública del protagonista sea la carrera de maratón. La elección implica otros niveles de lectura porque la maratón –la más épica de las especialidades del atletismo– arrastra un prestigio que viene desde la antigüedad asociado a una victoria militar, y además supone una excepcional capacidad de resistencia. Leída así, esa larga carrera de resistencia que, contra toda lógica, emprende Ignacio Matus, desborda los estrechos límites de una

realización personal para plantearse como figuración de un desafío de mayor alcance. Con *El ejército iluminado*, David Toscana replantea –así sea en tono irónico– una confrontación que suele darse por zanjada. Y si algo nos ha enseñado la literatura es que los niños y los locos suelen decir las verdades más profundas.

Una singular relación con la historia viven, por su parte, los personajes de la novela *Llavallol*, de los argentinos Carlos Senín y Omar Neri. Todo comenzó con la experiencia del pueblo de Botana, cuyá economía quebrada y las cosechas cada vez peores empujaron a sus habitantes a tomar la decisión de reciclar y reconstruir la época más próspera de su historia, la década del treinta; quisieron, pues, «retroceder al momento en que estaban bien y arrancar otra vez desde ahí, para no repetir los errores que los llevó a la ruina económica y la huida de los pobladores» (22). Dado el éxito de la experiencia, muchas juntas vecinales reclamaron vivir en una época mejor y el Gobierno Ecologista vio la oportunidad de fundar comunidades sin propiedad privada donde el trabajo se organizara colectivamente. Se creó un ministerio para controlarlas y administrarlas, y cada pueblo podía elegir la década en que prefiriera vivir, con la única condición de que perteneciera al siglo XX. A partir de ese momento el gobierno decidió no contar más los años, y los habitantes se dividirían entre quienes vivían en las Ciudades-Museo y quienes vivían en el Presente.[29]

[29] «En muchos de estos textos», ha señalado Sebastián Hernaiz a propósito de varios libros de la narrativa argentina de estos años, «los cambios radicales y la inestabilidad de las cosas se articulan partiendo de la desaparición física o simbólica de la Argentina» (*Panorama interzona* 227). Entre ellos menciona *Plop*, la novela de Rafael Pinedo que obtuviera el Premio Casa de las Américas en 2002. Se trata de la entrecortada historia de un mundo posapocalíptico y escatológico, más cercano a la barbarie y a otras distopías literarias que a un referente concreto. Hasta el nombre del personaje –esa onomatopeya que da título a la novela misma– surge de una contingencia: «Cuando llegó mi turno el Comisario miró a la vieja Goro. // –Plop –dijo ella sin dudar. // –¿Cómo? –dijo el Comisario. // –Plop –repitió. // –¿Por qué? –preguntó ante el asombro general. // –Ese es el ruido que hizo al caer en el barro, cuando nació –y volvió a mirar al suelo» (20). En esa línea de la desaparición física o simbólica de Argentina se inscribe un leitmotiv en la obra de Fresán, en la que con frecuencia alude a «mi hoy inexitente país de origen». Otra variante de un mundo en que lo nacional se diluye es claramente visible en la nota de contraportada de *A.B.U.R.T.O.* –volumen en torno al asesinato del candidato presidencial mexicano Luis Donaldo Colosio– donde se afirma que su autor, Heriberto Yépez, «ha escrito la saga de un mundo post-nacional, enloquecido, que sigue las leyes de lo que él ha denominado el "narcorrealismo"».

La decisión de vivir en el pasado entraña a veces dilemas delirantes y hasta humorísticos como el de algunos fanáticos de la Ciudad-Museo de los Ochenta que se rebelan «porque quieren quedarse en el 86 por siempre. Vieron el Mundial y la obra maestra del Diez [es decir, el célebre gol de Maradona ante Inglaterra en la Copa Mundial de México] y ahora quieren que en vez de repetir la década, repitan el año» (38). Cuando HC solicita irse con su mujer y sus dos hijos a los Sesenta y, como parte del proceso de selección, le preguntan por qué quería mudarse, responde: «porque quiero darle un futuro a mi familia» (49). Para él, «mudarse a los Sesenta, donde todo había pasado y todo volvía a repetirse, era una promesa de bienestar y tranquilidad que el Presente no le ofrecía» (15). Su profesión de periodista no existía en las Ciudades-Museo, puesto que las noticias ya habían sucedido y los periódicos se reditaban en correspondencia con los originales, cambiando algunas pocas secciones, los datos del tiempo y las noticias locales. Pero su hija sufre una enfermedad cuya cura solo llegará en los ochenta. Algunos descontentos de los Sesenta crean una organización clandestina, seguros de que detrás de la felicidad de vivir donde cada uno elige, hay un plan de control y exterminio; aunque no maten a la gente, creen que las formas cambian pero los objetivos son los mismos. Uno de esos descontentos se convierte en un Traficante del Tiempo, lo que le permite meterse en los Cincuenta, Sesenta, Setenta o cualquier década y vender cosas nuevas para esos tiempos, traer cosas viejas para estos, o cambiar gente de una época a otra. Si en los setenta los militares provocaron una tragedia –asegura ese personaje en una síntesis de lo ocurrido desde entonces–, «después siguió el exterminio económico y los desaparecidos por el hambre que derivó en un período de supuesta calma social. Pero eso también se agotó y llegó la revolución que algunos llamaron *verde*, que terminó de despolitizar y cubrir con un discurso ecológico los verdaderos intereses económicos que terminaron en esta catástrofe» (148). Alguien piensa, incluso, que Llavallol puede ser una Ciudad-Museo y que el verdadero Presente está en otra parte. De pronto cada uno de estos santuarios de la utopía adquiere otra dimensión, de ahí que muchos intenten detener el avance de los partidos humanistas y ecologistas que habían tomado el poder, así como los proyectos de construir nuevas Ciudades-Museo. La propuesta de Senín y Neri convierte el pasado en una puesta en escena. O mejor dicho, pone en evidencia que esa puesta en escena oculta las contradicciones reales y profundas de cada época. De cierta manera,

la nueva narrativa latinoamericana sigue una línea similar. Sus más ilustres representantes pretenden romper con el tiempo y la literatura precedente, ese momento que suelen dar por clausurado. No hay nada que reprochar en eso pero en la práctica, es del diálogo que establecen con aquellos –por momentos contemporizador, con frecuencia crispado– de donde nacen, al margen de clichés y desencuentros, sus propuestas más apasionadas y productivas.

Una fuerza centrípeta parece atraer a los escritores latinoamericanos, una y otra vez, a hablar de la violencia. No se trata solo –como es fácil observar si se hurga apenas en la tradición– de explotar el morbo o satisfacer apetencias y estereotipos. A Volpi, obsesionado con el deceso de Latinoamérica, le preocupa que la presencia de la narcoliteratura en Colombia, México y Centroamérica, signifique para los nostálgicos la resurrección de América Latina, y que la urgencia del tema se convierta, a causa de «la necesidad de exotismo de *occidente*, en obligación» («Breve guía»). Pero lo cierto es que narrar esa violencia indisociable de la historia del continente ha sido uno de los modos más recurrentes en que la región se ha pensado a sí misma desde hace cinco siglos. De manera que hablar tanto de los sicarios o los feminicidios en Ciudad Juárez, como del narco o la violencia política, es expresión de esa tendencia antes que de exotismo literario. Si es verdad que la narrativa de los noventa fue proclive a diluir tales conflictos, pasados unos años ellos regresaron con inevitable fuerza.[30]

Lo que sin duda ha cambiado es la mirada y la posición de los escritores. En su ensayo «El cadáver es el mensaje: apuntes sobre literatura y violencia», Castellanos Moya distingue aquellas obras en que

[30] Es difícil, naturalmente, discernir entre quienes escriben de esos temas con autenticidad y quienes aprovechan la coyuntura para lucrar con cómodos estereotipos. El opuesto de estos portavoces de la violencia son aquellos narradores argentinos que Tabarovsky denomina *los jóvenes serios*, pues quien lea cualesquiera de sus novelas o cuentos «no encontrará allí exceso alguno, ningún despilfarro, ningún momento de incomodidad, nada que lastime; en ese mundo no hay lugar para la violencia, para el conflicto, ni siquiera para el error» (32). Por diferentes vías –que no pueden anclarse a tema alguno– tales caminos pueden cruzarse. En un artículo titulado «La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo», Pablo Montoya afirma, desde el inicio mismo, que «no es temerario afirmar que una buena parte de las novelas colombianas que hoy triunfan en el escenario de las grandes editoriales naufragan en una suerte de frivolidad sentimental, en un espectáculo altisonante de la violencia y en propuestas narrativas que buscan afanosamente su aprobación comercial» (103).

se condenaba la violencia del Estado y se justificaba la «subversiva» desde una supuesta ética revolucionaria, de las nuevas, como la suya, más apegadas al desencanto y el cinismo. En esta variante –en la que incluye las obras de Fernando Vallejo, Jorge Franco, Élmer Mendoza y Rubem Fonseca, «excelentes muestras de esta expresión extrema de cultura de la violencia en las ciudades latinoamericanas»– no hay «buenos ni malos, ni razón histórica de respaldo»; es una violencia que campea «desnuda de ideologías» (29). Según él, los escritores latinoamericanos enfrentan la situación insólita de que la realidad de nuestras sociedades es de tal magnitud que la ficción palidece ante los hechos cotidianos. Pero no hay modo de eludirla: puesto que la violencia «se ha convertido en la peste que, junto a la pobreza, mantiene en la postración a buena parte de Latinoamérica [y] la realidad se volvió más grosera, sanguinaria», el trabajo de los escritores «consiste en tragarla, digerirla, para luego reinventarla de acuerdo a las leyes propias de la fabulación literaria» (33). Esa violencia despojada de ideología nos habla, paradójicamente, de la ideología de una época. Donde antes se encontraban en primer plano o al menos como telón de fondo que explicaban tal violencia, por ejemplo, un proceso de colonización o de conquista, una revolución, un magnicidio o la lucha entre facciones políticas, ahora da la impresión de que la violencia se genera a sí misma. Se desliga incluso de la nada azarosa división (internacional) del trabajo. Por eso al mexicano Julián Herbert le sorprende que «todo el tiempo se habla de lo problemática que es la frontera de México para Estados Unidos debido al tráfico de drogas», y, en cambio, «nunca se menciona lo peligrosa que es la frontera de Estados Unidos para México debido al tráfico de armas. [...] Como si hubiera una majestuosa lógica en considerar que el poder de destrucción de un cigarro de mariguana hace que un AK-47 parezca la travesura de un adolescente» (189).

Ya he mencionado que nuestra novelística –al igual que la narrativa y el cine occidentales– han desdibujado hasta hacer casi invisible a la clase trabajadora, pero en *Canción de tumba*, la novela de Herbert que acabo de citar, aparece una particular representante de ella. Esta autoficción narra la historia de un personaje cuya madre, enferma de leucemia, se encuentra al final de su vida. Muy pronto conocemos ciertos pormenores de ella y de sus sucesivas identidades, pues en cada ciudad por la que pasaba se presentaba bajo un nombre distinto: en una era Lorena Menchaca, en la otra Vicky y más allá se llamaba Juana, aunque la más constante de esas identidades fue, según cuenta

Herbert, la de Marisela Acosta, nombre con el cual «mi madre se dedicó durante décadas al negocio de la prostitución» (17). A partir de esa certeza, el protagonista va armando la historia de ella y la de su propio crecimiento como escritor. Salvo un capítulo que narra un viaje semionírico a La Habana (del que no sabemos a ciencia cierta si tuvo lugar o no), el texto se apega a un realismo que intenta avanzar hacia lo doloroso evitando, al mismo tiempo, las tentaciones del morbo. El narrador, indudablemente, abusa de cierto exhibicionismo que le permite exponer sin demasiados miramientos su tortuoso pasado y sus angustias, pero sin esperar nunca del lector, ni provocar en él, la más mínima conmiseración. El drama social de un país en crisis e inmerso en una peculiar forma de guerra no se resuelve aquí, obviamente, con las exquisiteces de los narradores del Crack o sus epígonos, y ni siquiera con la violencia de la narconovela. Es un pequeño trauma personal el que nos revela un universo de decadencia y espanto. De cierta manera, ese pequeño escritor, el hijo de la prostituta, encarna la figura de Hijo de la Malinche o de la Chingada con el que antropólogos, historiadores y ensayistas (sin olvidar, desde luego, a Octavio Paz) han identificado al pueblo mexicano. Se desvía, sin embargo, de cualquier interpretación ontológica porque es otra la violencia inscrita en esta historia. Al mismo tiempo, como poeta, el protagonista llega a gozar de reconocimiento, viajar a congresos y recibir becas. Inesperadamente, este ser cuya infancia transcurrió en la miseria y que ha encontrado en la literatura cierto estatus económico y simbólico, trenza ese pasado, su drama personal, con otro de mayor envergadura: el punto de inflexión donde la utopía se vino abajo. Así, durante un encuentro de poetas en Berlín –cuenta– estuvo hospedado en un hotel ubicado a una cuadra escasa de donde «descansan cobijados en graffiti los melodramáticos escombros de mi generación: un muro cuyas capas multicolor parecen, más que reliquia posmoderna, los restos ensalivados de un jawbreaker que la historia no pudo masticar» (71).

La relación entre literatura y violencia se expresa de otro modo en *Efectos secundarios*, de Rosa Beltrán, que trabaja el desafío de conciliar la dedicación a la literatura con ese tema que se le impone con una fuerza aplastante. El protagonista, un presentador profesional de libros, ha convertido su rutina en un credo: «No importa que el libro sea bueno o malo; el resultado, en la presentación, siempre es el mismo. El autor queda como un Dios» (14). Su pasión por la lectura se desvirtúa bajo la presión del mercado. Da igual si son libros de autoayuda, novelas del

corazón, literatura *light* y fórmulas mil veces repetidas, todos vienen con el cintillo de «el más leído del mundo», lo que lo obliga a fingir en cada presentación ser el único lector que aún no los ha leído. Pronto el dilema adquiere una nueva dimensión: «Estamos en abril y según las estadísticas hay cuarenta mil desaparecidos tan sólo en este año» (43), dice en cierto momento; y más adelante: «Con tres libros con el lema de "el libro más leído" en menos de un mes sólo podía concluir que o bien el país no hacía otra cosa que leer –cosa totalmente falsa, pues ¿a qué hora desmembraba, torturaba y cortaba las cabezas de los otros entonces?– o que se trataba de un único y mismo libro, cuyo sagrado misterio debía descifrar» (61). Ese personaje que actualiza, en plena efervescencia del consumo, una idea de Sócrates en torno a la felicidad que le produce tantas cosas que no necesita, tanto dinero que no gasta («así como los ricos y famosos se compran las cosas para ostentar ante los demás, yo había empezado a ahorrármelas con el mismo fin», 24), cuya voz se ve interrumpida por la de Kafka o la de Gógol, o adopta repentinamente, como Orlando, una identidad femenina, es asediado por una realidad que contrasta con su ideal de lector, y con los mensajes que la sociedad intenta vender a través de títulos que, en este contexto, suenan tan ridículos como delirantes: «Al lado de las mantas había cuerpos mutilados, atrozmente cercenados, ilustrando el mensaje. A veces, hasta setenta y dos personas en un solo día. Cuerpos hallados en fosas clandestinas. Cadáveres decapitados en un auto, en una discoteca, cuerpos acribillados en una fiesta de cumpleaños. En medio de la calle. En un centro comercial». Y continúa: «Cuerpos cultivados en gimnasios, en universidades. Jóvenes hermosas en la flor de la edad, descuartizadas y arrojadas en bolsas de basura. Junto al *Vendedor de sueños*, *Descubre tu paz interior* y *Los siete pasos para ser completamente feliz*, los mensajes de las mantas ondeaban como banderas desafiantes» (64). La célebre pregunta de Adorno («¿cómo escribir después de Auschwitz?») se transfigura aquí en «¿Cómo presentar libros que eran falsos sucedáneos de la espiritualidad sin sentir vergüenza, cómo evitar la desesperanza en un mundo sin espíritu?» (67). La dificultad para narrar, entonces, no se debe solo a imperativos morales sino también dramatúrgicos, dado que la realidad altera ciertas reglas elementales del relato. Las semejanzas entre sicarios, policías y soldados son tales –piensa la narradora– que parecen responder a las reglas de la mala literatura, pues «todos se confunden en un único y mismo personaje»; si en la gran literatura nunca pasa eso

porque «la regla esencial para escribir un buen libro es que los personajes nunca se confundan, [...] en este otro universo que estoy obligada a leer quiera o no quiera, todos comienzan a tener una filosofía borrosa, equívoca» (95). Ante un entorno semejante, en que lo extraordinario se hace ordinario, no es de extrañar una reivindicación de la mirada del más ilustre de los narradores «de este país» –dice aludiendo a Rulfo–, quien «al ser cuestionado acerca del realismo mágico de su obra que tan acertadamente nos retrata, luego de mirar extrañado a su interlocutor, respondió que su obra era realista» (109).

En otra cuerda, *Las muertes paralelas*, del chileno Sergio Missana, nos convoca a una historia sorprendente: la de Tomás Ugarte, un publicista exitoso que, como ya adelanté, al cumplir cuarenta años decide empezar de nuevo o dar un vuelco a su vida, dejar el trabajo, mudarse de apartamento y recorrer mundo; a partir de ese momento se encontrará con sus varios destinos. En cierta medida la idea guarda relación con la de *Vidas perpendiculares*, de Álvaro Enrigue, cuyo protagonista nacido en el Jalisco de las primeras décadas del siglo XX, supuesto hijo de un molinero asturiano, responde también a encarnaciones precedentes tales como el miembro de una tribu prehistórica, una doncella griega en los primeros años de la era cristiana o un sacerdote seglar en el Nápoles del siglo XVII, hijo de Francisco de Quevedo y muerto por él. El Ugarte de Missana, en cambio, vive un desafío más dramático: el de comenzar a habitar otros cuerpos (el de una anciana indigente o el de un joven andinista, entre otros) sin dejar de ser él mismo ni perder la conciencia de sí. Este profesional de clase media, dueño de una cuenta bancaria que le permite renunciar sin sobresaltos a su empleo, incapaz –por decirlo de algún modo– de meterse en la piel de los demás, vive repentinamente la experiencia de ver cómo los demás se meten en su piel. No es descabellado forzar una lectura social de esa anécdota del triunfador que comienza a ser acosado por los otros. El «encuentro de Tomás con los "rotos" que en vez de matarlo le orinan encima», ha dicho Carlos Fuentes, «es el encuentro de todos nosotros –clases medias y altas, profesionistas y empresarios, intelectuales y amas de casa– con el vasto submundo latinoamericano de la miseria y el crimen» (386). A la manera de «Casa tomada», relato que, ya lo sabemos, ha sido leído como metáfora de la angustia que provocaba en la clase media el avance de los «cabecitas negras» favorecidos por el peronismo, Ugarte sufre un asedio similar pero al interior de sí mismo. Este singular cuestionamiento de la identidad nos habla con mayor profundidad de lo que

parece sobre nuestro presente (y, ante todo, sobre el Chile actual). A diferencia de aquella literatura complaciente de los noventa, fascinada con la cultura pop norteamericana, la novela de Missana convierte en anécdota la inquietante certeza de que dentro del cuerpo social y, por extensión, de nuestros cuerpos individuales, se incuba Otro que lo pone en peligro. No hay sosiego posible mientras él aceche y *Las muertes paralelas* se encarga de recordárnoslo.

Uno de los más singulares narradores de las últimas décadas es el ya mencionado Mario Bellatin. Nadie más lejos que él de la idea de utilizar referentes reconocibles y conflictos identificables con hechos reales. Su obra –compuesta generalmente por noveletas con títulos no pocas veces estrafalarios como *El jardín de la señora Murakami. Oto no-Murakami monogatari*, *Jacobo el mutante*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o *Underwood portátil. Modelo 1915*– remite con frecuencia a espacios irreales más que exóticos, a personajes disfuncionales, a la enfermedad y la exclusión, o recurre a notas al pie y a fotografías cuya relación con el texto escapa por lo general a lo evidente. En el prólogo a la *Obra reunida* de Bellatin, Diana Palaversich hace notar la dificultad de «contar» sus textos puesto que en ellos proliferan historias sin desenlace. Su narrativa, aduce, «se caracteriza por las historias circulares, bifurcantes o truncadas y un ambiente enrarecido poblado de seres anómalos cuyos cuerpos extraordinarios –castrados, paralíticos, podridos por la vejez o la enfermedad, cuerpos que carecen de brazos o piernas y cuerpos que se mutan de hombre a mujer– constituyen la norma» (11). Esa disfuncionalidad recurrente excede, para ella, lo puramente físico: más que deformes «estos cuerpos son des-articulados y su condición de entes extra-ordinarios tiene la capacidad de poner en movimiento todo un proceso de des-articulación textual y social» (16). Uno de los relatos (constituido por sesenta viñetas rematadas por trece pequeñas fotografías) se titula *Perros héroes* y su subtítulo es *Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Huelga aclarar que las escasas referencias a la América Latina dentro del texto son más bien desconcertantes y guardan escasa relación tanto con la historia que se narra como con el referente histórico-geográfico concreto.[31]

[31] Sin embargo, en *El libro uruguayo de los muertos*, el narrador de Bellatin cuyo nombre coincide con el del autor real, siguiendo él también una regla de oro de la

En Bellatin la violencia, que puede llegar a ser muy penetrante, suele aparecer metaforizada. Tal vez el más conocido de sus textos sea *Salón de belleza* (1994). La primera frase resume con claridad el argumento: «Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo». El narrador de esta historia es el dueño de ese salón de belleza que conoció épocas de esplendor y que él mismo decoró con peceras. Con la decadencia que sucedió a la muerte de sus dos socios, compañeros también en las agitadas noches de travestismo y búsqueda de hombres, decidió convertir el salón en lo que es hoy: un sitio para acoger a enfermos abandonados que no tienen un lugar donde morir en paz. Pronto los peces –los cuales parecen vivir en simbiosis con el sitio y sus habitantes– comenzaron a perecer o fueron siendo eliminados por su dueño quien, al mismo tiempo, al vender las secadoras y los sillones de la peluquería para comprar colchones de paja, catres y una cocina de kerosene, pone en práctica un nuevo travestismo: el que transforma un espacio glamoroso y de embellecimiento en un entorno de decadencia y putrefacción. A partir de aquel momento ejerce una férrea e inviolable disciplina, elimina los espejos y solo permite la entrada de ropa, dinero y algunas golosinas. Prohíbe los médicos, las medicinas, yerbas, curanderos, y hasta cualquier tipo de apoyo moral por parte de familiares y amigos. Rechaza también crucifijos, estampas y oraciones; no acepta la intervención de las Hermanas de la Caridad, cuya presencia rechaza y teme: «Aquí nadie está cumpliendo ningún tipo de sacerdocio» (47), expresa claramente, y repele a quienes se realizan «prolongando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana» (50).

---

autoficción, reconoce que esas alusiones más o menos exóticas son –como confesaba Borges de sus propios exostismos– un modo de ocultar lo más inmediato: «Por más que en los años siguientes intenté escapar de esta evidencia –muchas veces utilizando el recurso de apelar a supuestas tradiciones ajenas a nuestro contexto como las literaturas japonesa, árabe, china o judía–, siento que cada vez es más evidente y desvergonzada» (183). Esas permutaciones (no ya de espacios, sino de autores) aparecen de modo más «escandaloso» cuando comenta: «Hoy va a salir en Argentina un artículo sobre Yasunari Kawabata que supuestamente he escrito yo pero es un compendio de escritores argentinos hablando de mis libros. sólo transmuté la palabra Bellatin por Kawabata, y da exactamente lo mismo» (251).

Por contraste, el narrador no se permite excesos emocionales (su fría generosidad no se confunde nunca con la compasión), al punto de que casi no individualiza a los enfermos, con excepción de uno con el que estableció una mayor cercanía emocional y cuidó con esmero, antes de distanciarse de él, tras lo cual el enfermo agravó y murió. Tiempo antes, cuando el primer huésped falleció pese a todos los esfuerzos para que se restableciera, «la conclusión fue simple. El mal no tenía cura» (42). Fue entonces cuando se impuso la nueva filosofía de evitar, simplemente, que murieran como perros. Es llamativa, por cierto, la ausencia de nombres propios en el relato; solo los peces (Gupis, Monjitas, Escalares, Goldfish, Pirañas y Ajolotes) son llamados por nombres que, al aparecer indefectiblemente en mayúsculas, dan la impresión de transfigurarse en nombres propios. Tampoco la enfermedad es nombrada nunca. Como es natural, no pocos lectores la identificaron de inmediato con el sida, pero Bellatin elude cualquier referencia directa. Es obvio que ella puede ser entendida tanto en la vieja tradición de las epidemias que han asolado la literatura –desde el *Edipo rey*, de Sófocles, hasta *La peste*, de Camus, o, para buscar un equivalente más cercano, la innominada enfermedad de *Pájaros de la playa*, que Severo Sarduy escribió, él sí, enfermo de sida–, como en el sentido de una amenaza que provoca disfunciones sociales, exclusión y marginación. A diferencia de enfermedades románticas como la tuberculosis, en la que el síntoma puede adquirir un valor estético, y hasta una connotación de belleza –según ha hecho notar Susan Sontag–, el sida es asociado con la promiscuidad sexual, la homosexualidad y, por consiguiente, con una moral dudosa (piénsese que estamos hablando de un texto de hace más de veinte años). *Salón de belleza* no evita el posible desagrado del lector, no genera compasión ni reclama solidaridad. Prefiere, sencillamente, conformar un micromundo en el que las nociones de bondad, nobleza, caridad o aceptación social, sean cuestionadas desde la raíz. Sin pretender realizar una lectura directa que podría empobrecer el texto y que su propio autor rechazaría, vale la pena aventurar que, escrito durante el auge del modelo neoliberal, el relato de Bellatin pone en crisis el paradigma de sociedad aceptado, rechaza las formas conocidas de institucionalidad y da un tiro de gracia a todo sentimiento de satisfacción y autorrealización.

Lina Meruane –quien reconoce que la continuidad entre sus propios libros, como le hizo notar un crítico, no es estilística sino que reside en «la necromanía de los personajes»– ha percibido en nuestra literatura

existencias en vilo, al borde del colapso o más allá de la extinción, así como esos «personajes terminales de la literatura de la peste, de la tuberculosis, del cáncer, del sida: unos fugados de la manía disciplinaria de las urbes y otros exiliados en altas montañas, en hospicios, leprosarios, morideros, todos meros lugares de paso. Debajo de los enfermos están los infinitos ciegos de la literatura y también los deformes» (Lorenzano: *Pasiones y obsesiones* 146). Entre ellos ubica las ficciones de Bellatin, esos textos –dice– de pasiones autofágicas y de economía esquelética. Puede ser provechoso establecer cierta equivalencia entre la estructura y forma de sus textos *–anoréxicos*, ha dicho ella citando a Alan Pauls– y la presencia en estos de enfermedades, mutilaciones y diversas formas de violencia contra los cuerpos. En cierta ocasión el escritor venezolano Luis Britto García señalaba –tras su experiencia como jurado del Premio Rómulo Gallegos– la persistencia en varias de las novelas concursantes del tema de la enfermedad, la agonía y la muerte. Se trata, como es fácil suponer, de formas de expresar una dolencia que va más allá del cuerpo individual para referir un drama de más profundo alcance. En rigor, ello se inscribe dentro de nuestra tradición y está presente en muchas de sus obras más reconocidas. De ahí que González Echevarría destacara que la presencia de personajes viejos, moribundos o muertos en la ficción latinoamericana de hace algunas décadas era notable y significativa (249).

El libro uruguayo de los muertos retoma ese modo descoyuntado de narrar en que los párrafos, casi siempre pequeños, se ordenan siguiendo no un orden impuesto por la sintaxis de la novela sino por la poética de su autor o, para ser más preciso, por una sintaxis que se subordina a una poética estrafalaria, performativa y única. Bellatin ejerce otra forma de violencia contra la literatura al contaminarla con narraciones no literarias o con gestos propios de la vanguardia. Para Reinaldo Laddaga, escritores como Bellatin, Aira y el brasileño João Gilberto Noll elaboran la figura de «artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de "espectáculos de realidad", empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales». Sus modelos parecen provenir de las artes contemporáneas antes que de la larga tradición de las letras (14). *El libro uruguayo de los muertos* es también, entre otras cosas, un ajuste de cuentas con los propios padres, aunque en una forma que difiere de aquella que

habíamos visto varias páginas atrás: «Yo llegué a ser escritor porque provengo de una familia malvada, funesta, miserable, suelo afirmar en público. [...] Mis hermanos eran unos seres deformes y muchos de ellos carecían de uno o más dedos» (132). Y luego insiste: «Llegué a ser escritor porque provengo de una familia malvada. Mis padres han estado siempre en contra de los libros. De la gente que piensa o reflexiona, de los poetas y de los artistas. [...] Por eso parecieron encargarse escrupulosamente de que en mi casa no existiera un solo libro, salvo los textos escolares» (268). La tensa relación con los padres –arrastrada desde la infancia: «el horror, ése y no otro, del niño que mostró su primer libro terminado y sólo recibió risas y burlas» (184)– no aparece aquí como expresión de enfrentamientos políticos sino como una confrontación más «humana». Irónicamente, la capacidad de escritura del narrador encuentra sus límites cuando decide enviarle una carta al padre. Entonces –incapaz de hacerlo por sí mismo– deberá recurrir a los escritores públicos de la plaza, a quienes dirá: padre que habita en otro país con quien no habla desde hace más de cinco años; «imagino que tendrán algún tipo de machote para desahogar una petición semejante» (154).

Esas formas de la violencia íntima y familiar no excluyen referencias a otras más brutales y constatables del México de hoy, como las fosas clandestinas, los niños sicarios y un hombre que desapareció con ácido cerca de trescientos cadáveres. Pero me interesa destacar otro momento porque asocia la figura misma del escritor con la violencia social. (Se trata, ciertamente, de una mención fugaz pues el centro de buena parte de la novela la ocupa el viaje del narrador a La Habana –«una ciudad en la que descubrí tantas cosas durante los años en los que la habité [...], un lugar de curación de las vejaciones que yo había vivido en Lima desde que era niño [...], la ciudad en la que decidí la mayor parte de las convicciones que hasta ahora mantengo» (14)– como acompañante de Sergio Pitol para preparar una Semana de Autor que le dedicarán allí. Según esta delirante propuesta, ambos van en busca de unos muñecos que aparecen en la ciudad, donde Pitol no puede sustraerse a la tentación de participar en el contrabando de toallas).[32] Aquella mención fugaz a la que me referí es también delirante pero en otro sentido: «Pensar que

[32] El antecedente concreto de esta historia se produjo, en efecto, cuando ambos viajaron a La Habana en 2008 para preparar la Semana de Autor que la Casa de las Americas dedicaría a Pitol en noviembre de ese año. En esta ocasión Bellatin presentó un extraño texto («Muñecos colocados frente al mar»), antecedente de su «libro uruguayo».

José María Arguedas decía que su Volkswagen era su hijo de metal, el mismo en cuya cajuela encontraron algunos años después una serie de armas y bombas destinadas a sembrar el caos social». En realidad no fue Arguedas –quien para entonces había muerto– el responsable del hecho, pero la idea de que ese «hijo» suyo tomara parte de modo más o menos protagónico en la violencia social de su país es una manera vicaria (y, una vez más, extrema) de vincular literatura y violencia. Porque lo cierto es que, al margen de esa sobrecogedora anécdota, la obra de Arguedas está cruzada de arriba abajo por una violencia que no es fruto del *caos* que menciona Bellatin, sino del *orden* social. Y en verdad es esta otra expresión de la violencia, la provocada por el orden, la que más obsesiona a nuestros escritores.

«No cruzamos la frontera», suelen repetir los chicanos, «la frontera nos cruzó a nosotros». Desde que tal cosa ocurriera, la frontera, *esa* frontera, se convertiría en el finisterrae de los latinoamericanos. Allí terminaba un mundo, el nuestro, y comenzaba otro. Siglo y medio después debemos reconocer que el concepto y los límites geográficos de la América Latina se han ido modificando. La añeja precisión fronteriza de que nuestra América abarca del Río Bravo a la Patagonia no es ya convincente, desbordada por cuarenta millones de personas de origen latino que viven y crean en los Estados Unidos. Este país ha penetrado de forma notable en la literatura latinoamericana, al punto de abrir un espacio invisible hace pocas décadas. La historia –como suele suceder– es un poco más larga. Basta ver el volumen *En otra voz. Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*, que recoge multitud de textos, desde Alvar Núñez Cabeza de Vaca hasta hoy, para percibir eso que Nicolás Kanellos hace explícito en la introducción: «los diversos grupos étnicos que por facilidad y conveniencia llamamos "hispanos" o "latinos" crearon una literatura en Norteamérica aún antes de que existieran los Estados Unidos». El espectro pone en evidencia que esa literatura –que «incorpora las voces del conquistador y del conquistado, del revolucionario y del reaccionario, del nativo y del desarraigado de su tierra»– es mucho más compleja de lo que demuestran los textos producidos en los últimos cuarenta años (XI). De un modo u otro, los autores *latinos* de hoy forman parte de esa herencia.

Irónicamente, en su afán clasificatorio, los Estados Unidos fomentan en los inmigrantes provenientes de la América Latina la idea de su pertenencia a una comunidad mayor (hispana, latina) que la puramente

nacional. El encuentro con los demás latinos frente a ese gran Otro que son los *americans* promueve una unidad supranacional. En ese contexto aquellos no pueden olvidar que forman parte de un conjunto mayor, ese que, desde sus respectivos países, suelen perder de vista. Lo mismo si bajan del avión que si desembarcan de balsas y yolas, o si cruzan a nado el Río Bravo, cuando los habitantes del sur llegan a los Estados Unidos adquieren de inmediato una ciudadanía (la latina) de la que probablemente no se sentían parte. En ese sentido se produce la curiosa paradoja de que ese país promueve una identidad que, en el Sur, parecería estar en crisis. Carlos Flores, el protagonista de *El exilio voluntario*, novela del boliviano Claudio Ferrufino-Coqueugniot, lo expresa de modo brutal: «Siempre me consideré así: caucásico, y de pronto me observan la bibliotecaria, la enfermera, la dentista de piel ebonita y más, y me descalifican la raza acumulada por generaciones». Rememora a los amigos cuando en su país gritaban «putaindio y putaindios llegamos a ser todos: cariocas, bonaerenses, tarateños, caleños, cunas, bolis, pilas, rotos, toditos descorazonados de no calificar como blancos y, en Los Ángeles, Octavio Paz hace fila en el supermercado y la cajera se repugna de su tinte y el escritor camina hacia la salida como un putaindio más» (32).[33]

En general existe consenso en aceptar que la obra producida en los Estados Unidos por escritores de origen latino forma parte del conjunto mayor de la literatura latinoamericana. No es una decisión menor si se tienen en cuenta las implicaciones de aceptar como propias obras escritas en una lengua ajena, que con frecuencia abordan un mundo notablemente distinto al de quienes viven en la América Latina. La asimilación no ha estado exenta de escollos, como lo prueban, por ejemplo, las dificultades de la literatura mexicana para admitir en su canon a la producida por los chicanos. Estos últimos, dicho sea de paso, tenían títulos notables como *...y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera, cuando Rolando Hinojosa –quien pasaría a ser el primer escritor estadounidense en lengua española en ver reconocida su obra internacionalmente– obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1976 con la

[33] Esa supuesta identidad no es del todo cierta. Al propio personaje le indigna que los bolivianos avecindados en los Estados Unidos no hayan abandonado sus taras nacionales, su mezquindad y su envidia: «Vi que los blancoides, los menos mestizos, los mestizos, los menos indios, los mezclados, los cambas, los urbanos, trataban como mierda a sus hermanos del campo», es decir, a aquellos «cuyo idioma principal era quechua o aymara» (215).

novela *Klail City y sus alrededores*. La ficticia ciudad texana donde se ambienta la saga narrativa de Hinojosa sería comparada con el condado de Yoknapatawpha, por una parte, y con Comala y Macondo por la otra, aunque tal vez a Juan Carlos Onetti –integrante del jurado que premió la novela– le recordara más su propia Santa María. Desde entonces los nombres de Gloria Anzaldúa, Julia Álvarez, Esmeralda Santiago, Cristina García, Oscar Hijuelos, Sandra Cisneros y Francisco Goldman, por solo citar algunos autores latinos con obras escritas fundamentalmente en inglés, se nos harían familiares. Conviene recordar que normalmente olvidamos incluir en este grupo –pues su presencia complejizaría un ya de por sí confuso escenario– a otra escritora de origen latino que también utiliza el inglés como lengua literaria: la haitiana Edwidge Danticat.

Hasta ahora he confundido deliberadamente todo un universo en el que es preciso distinguir los Estados Unidos como tema y su presencia en el imaginario latinoamericano (y en autores que a veces ni siquiera han visitado el país), de la literatura de la frontera propiamente dicha (que es ya un género), y de la escrita (en inglés o español) por latinos de los Estados Unidos. Aquella presencia dio unidad a la ya mentada antología *Se habla español. Voces latinas en USA*, en que Paz Soldán y Fuguet reunieron cuentos de treinta y seis autores de catorce países, relacionados con el universo y la geografía estadounidense. La antología parte del hecho indudable de que en nuestra época la dispersión migratoria, la transterritorialidad, los desplazamientos, se imponen, más que por sus connotaciones geográficas, por las culturales y políticas. Si hasta hace unos años hubiera sido impensable que al hablar de lo latinoamericano se involucrara también a los Estados Unidos, el mercado y la fuerza política que representan los millones de latinos que viven allí se han convertido en factores de presión que modifican la sociedad que los recibe y, de rebote, aquellas de las que proceden, a las que aportan también eso que se ha denominado «remesas culturales».

Paz Soldán y Fuguet consideran que aunque habrá siempre un París para los escritores latinoamericanos, «ahora se abren paso, como nuevas capitales del imaginario, Nueva York [...], Miami [...], la frontera méxico-estadounidense [...]. Poco a poco, sin prisa pero sin pausa, estas megalópolis multiculturales se van convirtiendo en destinos literarios a los que en el futuro se viajará con frecuencia» (17). La aparición de *Se habla español* tenía varios propósitos. En primer lugar, si es que vamos a comenzar hablando en términos de mercadotecnia, parecía un sagaz

modo de lanzar la sede de Alfaguara en los Estados Unidos, dirigida a un público hispanohablante (si bien, hasta donde tengo entendido, la empresa no marchó entonces según lo esperado). En segundo lugar, significaba la posibilidad de hablar de algo que se iba haciendo cada vez más recurrente, y al asumirlo, descubrir no solo cómo los escritores de la región veían al gigante del Norte, sino también cómo se veían a sí mismos ante ese espejo. Paradójicamente, como ya he señalado, la mirada hacia ese gran Otro que son los Estados Unidos afirmaba a los antologados en su latinoamericanidad, esa que con frecuencia rechazan cuando hablan de sus propias identidades.

Sam no es mi tío: Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano, nueva antología publicada por Alfaguara en 2012, es en no poca medida una puesta al día de aquella experiencia, en la que se repiten apenas unos nombres, y que incluye ahora a tres escritores brasileños. En el Prefacio sus editores reconocen partir de las siguientes interrogantes: «¿qué representan los Estados Unidos para los latinoamericanos hoy en día? ¿Cómo se construye el imaginario del gran imperio norteamericano? [...] ¿Cómo confluyen las visiones de quienes viven allí y quienes nunca visitaron el país?» [14]. A todos los autores incluidos, afirman, los une el saberse latinoamericanos y haber sido tocados directa o indirectamente por los Estados Unidos, de cuyo imaginario no hay modo de escapar. De manera que estas crónicas son los relatos de una historia donde las migraciones, la violencia, el éxito y la derrota, los cruces lingüísticos y culturales, el racismo y la xenofobia cohabitan dentro de una gran narrativa «que ha dejado, definitivamente, de ser utópica y permanecerá siempre incompleta», cuyas fronteras dibujan una «invisible línea entre un ellos y un nosotros» [15]. Por su parte, Idelber Avelar recuerda en la Introducción que para la crónica latinoamericana, desde los modernistas, los Estados Unidos nunca han sido un tema más entre otros: «La mitología del "sueño americano" recibe aquí giros irónicos, patéticos, trágicos, melancólicos, pero nunca ingenuamente satisfechos y celebratorios» [18]. Es llamativa en este volumen –como en el que le precedió más de una década antes– la ambigua relación de fascinación y rechazo que los escritores (y ciudadanos) latinoamericanos suelen sentir por los Estados Unidos. Si esa ambigüedad, por cierto, estimula antologías como estas, en ocasiones da pie a confrontaciones drásticas. Para limitarnos a un ejemplo basta mencionar el relato del paraguayo Cristino Bogado, titulado «Empanada de ñato. O como hacerse rico cocinando carne yankee», incluido en la

Antología de cuento político latinoamericano, que recuerda (y cita) el célebre cuento de Augusto Monterroso titulado «Mr. Taylor and Co.» en el cual la venganza del nativo de este lado ante el otro «civilizado» pasa por la antropofagia, y no precisamente la metafórica a la que apelaba el manifiesto de Oswald de Andrade.

El tema y el drama fronterizos, como ya dije, han generado una particular narrativa a ambos lados de la línea divisoria. Tal vez en el caso de los Estados Unidos el autor más reconocido sea Cormac McCarthy y su Trilogía de la Frontera. Del lado mexicano, esta «literatura fronteriza» ha producido temas y títulos que se reiteran. Dos de ellos, del año 2002, son elocuentes: *Instrucciones para cruzar la frontera*, de Luis Humberto Crosthwaite, y *Cuentos para oír y huir al Otro lado*, de Heriberto Yépez, quien en 2008 publicaría la novela *Al otro lado*. Sabemos por Bourdieu lo que estos ejemplos ilustran dado que, según él, «la historia de la literatura muestra muy bien que lo que es común en la vida intelectual de una época a menudo no es el contenido de los libros, sino los títulos» (96). Un libro anterior de Crosthwaite, *La luna siempre será un amor difícil* (1994) dice en su orlado frontispicio: «Aquí comienza la historia del esforzado e virtuoso Conquistador Balboa y de su bienamada esposa Florinda, otrora llamada Xóchitl, quienes recorrieron la Nueva España del Mar Océano y saliéronse della hasta el temible Imperio Nortense en busca de los tan preciados e conocidos dólares»; y afincándose irónicamente en la tradición se reconoce como el recuento de «la nueva conquista» o «lo que hubiera escrito Bernal Díaz si fuera norteño». El propio Crosthwaite publicó –en otra línea– el testimonio de un indígena oaxaqueño en los Estados Unidos: *Lo que estará en mi corazón (Ña'a Ta'ka Ani'mai)*. Este cruce cultural aparece también, aunque de modo irónico, en la novela de Yépez *Al otro lado*, la cual incluye un glosario de términos populares perfectamente comprensibles para lectores mexicanos, lo que supone un cuestionamiento sobre cuál sería su hipotético lector. Por su parte, *La Biblia Vaquera*, de Carlos Velázquez, incluye un mapa de PopSTock!, la región *posnorteña* en que ocurren los relatos. En una literatura centralizada como la mexicana, los autores del norte del país han captado un universo propio y especialmente dramático, en que se descubren, más que como el extremo septentrional de un país, como el de todo un continente.

Para algunos, ese espacio evoca una suerte de extrañeza llevada al límite, de manera que cuando el narrador de la novela de Junot Díaz,

The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, se pregunta: «What more sci-fi than Santo Domingo? What more fantasy than the Antilles?», la respuesta de Santiago Vaquera Vásquez es: «la frontera entre los Estados Unidos y México» (Lorenzano, *Pasiones y obsesiones* 190). En un texto titulado «Apuntes de un cruzador de fronteras», Vaquera resume su propio itinerario: nació mexicano en los Estados Unidos, en la escuela se volvió *mexican american*, y al entrar a la universidad se politizó y se convirtió en chicano. A partir de ahí aceptaría su identidad mutante, intermedia, «ni de *here* ni de allá» (191). Eso incluye, desde luego, su condición bilingüe: «Confieso que vengo de la comunidad de la lengua bífida», expresa Vaquera, «que brinco constantemente la frontera lingüística *back* y *forth*, y *forth* y *back*. *Jumping* de una lengua a otra» (191). Sin embargo, aunque se identifica como chicano, su escritura tiene poco que ver con las de Tomás Rivera o Rolando Hinojosa, quienes casi siempre hablaban de la vida de los trabajadores migrantes o en los barrios, con frecuencia en un tono didáctico. Vaquera piensa, en cambio, «que si eres minoría étnica en los Estados Unidos, el acto de escribir ya es un acto político» (193). Pero debió enfrentar los mismos prejuicios que tantos otros latinoamericanos dentro y fuera de sus países, de manera que cuando comenzó a escribir, la respuesta más común que recibía era: «*Great!* Pero no es muy chicano» (195-196).[34] Por eso reconoce la importancia de que –en eficaz cuestionamiento de los estereotipos– varias escritoras chicanas iniciaran nuevas rutas a finales de los noventa, y que Junot Díaz abriera el campo y entrara con fuerza al mercado y los circuitos de consagración estadounidenses.

La asimilación al corpus latinoamericano de la literatura escrita en inglés no ha sido miel sobre hojuelas. He hablado antes de Conrad y vuelvo a él ahora para ilustrar un conflicto que se reitera. Sergio Pitol señala que el germen de *Nostromo* puede encontrarse en las agudas crisis provocadas en Conrad por la política polaca en los años anteriores a su escritura, cuando tuvo lugar una vehemente discusión sobre la

[34] Aunque Vaquera es ácido al referirse al experimento realizado por Ilan Stavans de traducir al *spanglish* el primer capítulo del *Quijote*, seguramente coincidiría con él cuando este dice –a propósito de su compilación *The Norton Anthology of Latino Literature* (2010)– que ojalá «sirva para abrirles los ojos a editores neoyorquinos sobre esta literatura, pues tienen una opinión de ella que es bastante restringida. Los manuscritos que aceptan para ser publicados siempre tratan sobre la vida en el gueto, la adicción al alcohol y las drogas, el crimen y la cárcel» (Stavans y Jakšić 33).

«emigración de los talentos», que lo heriría. La discusión se centraba en el derecho moral de los intelectuales polacos a emigrar. «Eliza Orzekszowa sostenía que era necesario permanecer en el país, compartir los sufrimientos del pueblo y contribuir a su elevación intelectual y espiritual. Conrad fue acusado de desertor por vivir en Inglaterra y escribir en inglés». Los ataques de Orzekszowa –que revolvían el ya existente sentimiento de culpa de aquel– casi lo enloquecieron, y empujaron a un «extremo histerismo». De ahí que Jocelyn Baines, una de sus más agudas críticas, señalara que no es exagerado pensar en la posibilidad psicológica de que la huida de Jim o la traición de Razumov fueran una representación tal vez inconsciente de la acción de Conrad al abandonar Polonia: «Es fácil descubrir un paralelo psicológico entre los esfuerzos de Jim por reivindicarse después de su deserción del *Patna* y la propia vida de Conrad» (Pitol 73). No es necesario recordar, además, que durante años los compatriotas de Kafka renegaran de la condición checa de ese escritor de lengua alemana. Y aunque no me detendré en el tema de la traducción es obvio que resulta esencial al estudiar a autores que necesitan esa mediación para llegar al lector medio de sus países de origen.

La traducción misma se convierte a veces en un tema que puede ser asociado, incluso, con personajes y emigrantes de sectores sociales pobres. En *Señales que precederán al fin del mundo* Yuri Herrera narra la historia de Makina, una joven a quien la madre ha encomendado cruzar al «otro lado» en busca de su hermano. Hasta poco antes de recibir la encomienda, Makina operaba la centralita con el único teléfono en kilómetros a la redonda, lo que la obligaba a servir de intermediaria entre los personajes de un lado y otro. Si bien es fácil establecer una equivalencia concreta con México y los Estados Unidos, lo cierto es que la novela se cuida de mencionarlos por sus nombres (del mismo modo que los personajes suelen responder a nombres estrafalarios del tipo señor Dobleú, señor Hache, esbirro .45 y esbirro .38). En cualquier caso, como mediadora entre los hablantes de ambos lados y conocedora de las tres lenguas (inglés, español y alguna lengua indígena que tampoco son mencionadas de forma explícita), a veces Makina tenía que hablar «en lengua» o «en lengua latina» a quienes llamaban del «gabacho y habían olvidado las hablas de acá». Pero el papel de la traducción alcanza una dimensión inesperada cuando se trata no ya de hablar por el otro sino de ocupar su lugar. Al encontrar a su hermano, Makina se entera de que había sido contratado por una familia para

que –a cambio de dinero y los papeles de este– suplantara al hijo que se había alistado en el ejército para irse a la guerra. Lo que se asume, ahora, no es la lengua del otro sino su propia identidad.

En *Norte*, Paz Soldán se aleja del entorno nacional que tanto lo seducía, para escribir su novela sobre los Estados Unidos en dos vertientes que son, cada una de ellas, casi un género: la frontera mexico-estadounidense y la novela de campus. Dos relatos alternan aquí: el de Jesús, devenido asesino serial conocido como Railroad Killer, y el pintor esquizofrénico y autodidacta Martín Ramírez, quien vivió en los Estados Unidos durante la década del treinta. En *La materia del deseo*, del mismo Paz Soldán, el personaje llamado a desenredar la madeja de la historia trabajaba como profesor en una universidad norteamericana. Esa presencia del académico que vive y trabaja en los Estados Unidos –que, como ya dije, aparece también en *Norte*– nos lleva a pensar en cuestiones paralelas como los estudios latinoamericanistas en dichas universidades. Las novelas de campus tienen una notable presencia en la narrativa anglosajona, y también existen valiosos ejemplos en la narrativa latinoamericana de historias ubicadas en universidades estadounidenses: *Ciudades desiertas*, de José Agustín; *Donde van a morir los elefantes*, de José Donoso; *El camino de Ida*, de Ricardo Piglia; «La parte de los críticos» en *2666*, de Roberto Bolaño, y hasta el cuento de Borges «El soborno», aunque en este último caso los personajes son –como corresponde a las inclinaciones de su autor– estudiosos del inglés antiguo y de las sagas islandesas.

También sobre la presencia de emigrantes del sur en los Estados Unidos trata *Paraíso Travel*, de Jorge Franco, que narra la historia de un viaje; o de dos: el que lleva a Reina y a Marlon como migrantes ilegales de Medellín a Nueva York, ese espacio al que Paz Soldán y Fuguet llaman «la nueva gran capital del deseo y la decepción latinoamericana» (20), y el que lleva a Marlon de Nueva York a Miami en busca de Reina, su única razón para permanecer en los Estados Unidos. A diferencia de otras novelas que, en la tradición de la *Odisea*, ponen en primer plano el regreso al país natal –aunque fuera provisionalmente–, aquí se narra, en cambio, la huida. Franco habla de la violencia, de la frustración, del callejón sin salida en que se va convirtiendo su país, sin mencionarlos apenas. Su narrador, Marlon, intenta resistir las razones de Reina para largarse a los Estados Unidos, pero Colombia, reconoce con dolor, «lo va dejando a uno sin argumentos». Constructor de recios personajes femeninos, varios de ellos tienen, en *Paraíso Travel*, nombres marcados

semánticamente (Reina, Milagros, Luz, Gloria), al igual que la novela anterior de Franco, *Rosario Tijeras* (1999). A semejanza de otras de sus contemporáneas, *Paraíso Travel* abordaba el drama de una sociedad que parece no tener salida. Al final Marlon no tiene otra alternativa que resignarse a vivir en esa especie de caricatura de Colombia que encuentra en la Gran Manzana, y ser allí uno más entre los millones de emigrantes ilegales que corrieron tras el sueño americano. En ese sentido, la novela está escrita a contrapelo del *dictum* mcOndiano: el camino que va del Sur al Norte, del Tercer al Primer Mundo, de la violencia y el subdesarrollo a la prosperidad, está empedrado, también, de dolor, de pérdida y de crisis de identidad. El trayecto no supone un ascenso, ni conduce necesariamente a un mundo mejor. Está claro –y en ese aspecto *Paraíso Travel* no intenta pasar gato por liebre– que el país de origen va tronchando cualquier proyecto de futuro y de ahí la lógica necesidad de marchar al Norte; lo que el texto no se permite, en cambio, es asumir como natural y encantador el drama de la emigración.

Un caso atípico es el de Daniel Alarcón. Nacido en Perú pero radicado desde niño en los Estados Unidos y formado como un escritor de lengua inglesa, él vendría a ser la encarnación del autor latino en ese país. Pero lejos de privilegiar temas comunes en sus pariguales como el de la inmigración, el biculturalismo, etcétera, en su caso la realidad estadounidense se diluye para dar paso a la del país que dejó atrás. Así ocurre tanto en los cuentos de *Guerra a la luz de las velas* (*War by Candlelights*) como en la novela *Radio Ciudad Perdida* (*Lost City Radio*). La protagonista de esta, Norma, conduce cada noche de domingo un popular programa de radio llamado, como el libro mismo, Radio Ciudad Perdida. Para cuando el texto se inicia ya la guerra contra la Insurgencia Legionaria (nombre que apenas disimula el de Sendero Luminoso) ha terminado con su derrota, y el gobierno ha confiscado todos los mapas, de bibliotecas, colecciones particulares y hasta de los textos escolares. Ese ejercicio de extirpación de la memoria incluye borrar los antiguos nombres de cada pueblo, sustituidos por un número que los identifica. De manera similar, al final de la guerra fueron leídos los nombres de cada uno de los «colaboracionistas» de la Insurgencia Legionaria, entre los que se encontraba Rey, el esposo de Norma, desaparecido poco antes del fin del conflicto; luego de ese recuento público se decretó que ninguno de ellos podría ser mencionado de nuevo: el país («una nación en la periferia del mundo, un país imaginario al margen de la historia», 21) viviría la ilusión de que la guerra no había

ocurrido nunca. De uno de aquellos pueblos, el 1797, llega una noche, casi una década más tarde, el niño Víctor. Su presencia y la lista de nombres que trae consigo desatan un conflicto que conduce a Norma a desafiar la censura, en un final que recuerda el de *Sostiene Pereira*, de Tabucchi. En alguna ocasión Alarcón hablaba del desasosiego que le provocaba el posible rechazo de los críticos peruanos. El exitoso escritor anhelaba el reconocimiento de los lectores de un país que sin dejar de ser el suyo hacía tiempo había dejado de serlo.

Una de esas lecturas le reprocha el tratamiento empobrecedor e insatisfactorio del tema y en particular dos aspectos «especialmente perturbadores: el borramiento de los referentes reales del mundo de ficción y las claves de interpretación propuestas para comprender el enfrentamiento entre estado y terroristas» (Stecher). La crítica se pregunta cómo debemos interpretar que los evidentes referentes reales con los que dialoga esta ficción –Perú y Lima, en primer lugar, pero también la selva, la sierra, los indígenas y los campesinos– nunca sean identificados. En principio, el recurso de desdibujar el referente y escamotear nombres parece similar al utilizado en *Señales que precederán al fin del mundo*. La diferencia principal es que el extrañamiento que se produce en la novela de Yuri Herrera acentúa el conflicto de identidades que forma parte esencial de la historia, mientras que en *Radio Ciudad Perdida* ese recurso difumina el efecto de realidad que el lector (sobre todo el lector de este lado) hubiera apreciado. Se trata aquí, al parecer, de «seres indiferenciados que podrían habitar cualquier país latinoamericano». Cabe preguntarse, por tanto, si «¿la guerra, la violencia, el terrorismo, [son] una suerte de experiencia universalizable o por lo menos "esencial" de la realidad latinoamericana?», y si el libro «¿es una novela sobre la violencia latinoamericana, sobre las guerras en plural de la región, o es más bien un relato que recoge y recrea la experiencia en torno a Sendero Luminoso?». Para Stecher, muchos de los problemas de la novela de Alarcón surgen precisamente de pretender ser las dos cosas, e incurrir, pese a sus virtudes, en soluciones maniqueas y simplificadoras, pues Alarcón «se ve obligado a realizar múltiples traducciones: de la realidad de alguna manera conocida y percibida en español a su lengua literaria que es el inglés [...]. Lo que se produce entonces es una traducción de una realidad peruana-latinoamericana para un público norteamericano». No es de extrañar, entonces, que cuando la novela sea vuelta a traducir, ahora al español para los lectores hispanohablantes, aparezcan esas limitaciones, pues

esta nueva traducción solo puede concretarse a nivel lingüístico y no de códigos históricos y culturales.

De tal conflicto se salva una de las novelas más exitosas y conocidas dentro de este contexto: *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*, que mencioné antes. Escrita en inglés, aunque llena de vocablos y giros en español, y aun más, en dominicano, la novela de Junot Díaz es una muestra de los desafíos que propone esa literatura de autores latinos escrita en los Estados Unidos. Ella tiene la capacidad de insertarse en el *mainstream* norteamericano y de ganar el Premio Pulitzer sin por ello dejar de ser profundamente dominicana. Me parece ilustrativo de ese doble propósito el modo en que asimila, con humor e ironía, ciertas zonas del realismo mágico y de exotismo, como la que atribuye toda suerte de desgracias al fukú. Narrada por Junior, alter ego del autor, la novela se centra en la historia de Oscar, antihéroe dominicano (ni jonronero ni bachatero ni playboy, sino un *nerd* negro y gordo, según se le define) que leía y escribía sin parar, así como en la de sus antecesores desde la época de Trujillo. Fábula de un *nerd* y de sus amores frustrados, obsesionado desde niño con Tolkien y *El señor de los anillos*, los juegos de roles, los cómics y la ciencia ficción, la novela se mete también en vericuetos que exceden los pequeños dramas individuales. Novela que es también histórica y política, en ella se mezclan la alta y la baja cultura, los dramas de la emigración y la pobreza, las tensiones raciales tanto en los Estados Unidos como entre dominicanos y haitianos. El texto entronca además con la tradición de la novela del dictador, y con frecuencia hace recordar *La fiesta del chivo* (esa historia de la hija deseada por Trujillo –reconoce en algún momento el narrador– es tan común que hasta Vargas Llosa la aprovechó). El regreso de Oscar a su isla natal es la parábola de un regreso inevitable. Este Ulises (muy menor y de escasa astucia, si es que vamos a ser sinceros) retorna al lugar de partida y, con ello, cierra el ciclo abierto por la forzosa huida de su madre. De alguna manera, esta singular novela tematiza dos direcciones presentes –y opuestas– en la narrativa latinoamericana de las últimas décadas: la fuga de los motivos y espacios que obsesionaban a sus predecesores, y el regreso a ellos.[35] Pese a que ninguno de los escritores de hoy reivindicaría un latinoamericanismo en el que ya no se reconocen, es posible percibir cómo van reconstruyendo, poco a

[35] Ese regreso a la historia del país dejado atrás se da también en la novela de su compatriota Julia Álvarez *En el tiempo de las mariposas* (*In the Time of the Butterflies*), dedicada a las hermanas Mirabal.

poco y a veces a regañadientes, el escenario de (una nueva) América Latina.

Are you ready, Havana? Fue así, con esa pregunta retórica al final de su concierto en la capital cubana, que Mick Jagger dejó entender que lo mejor estaba por venir, que se aprestaran, señoras y señores, para escuchar la canción más celebrada de la historia del rock. Y bastaron los primeros acordes de «Satisfaction» para que se oyera también el alarido de medio millón de personas: sí, La Habana estaba lista para el momento climático de su inesperado encuentro con los Rolling Stones. Lo había estado apenas unos días antes, también, para recibir la visita del primer presidente de los Estados Unidos interesado en fumar la pipa de la paz con el gobierno de la Isla en casi seis décadas. Las cosas, sin lugar a dudas, estaban cambiando. Era difícil imaginar tal escenario dos o tres años atrás; de hecho, era imposible suponerlo antes de que el 17 de diciembre de 2014 los presidentes Raúl Castro y Barack Obama anunciaran el propósito de establecer relaciones diplomáticas entre sus respectivos países. La entrega de poderes del presidente Fidel Castro el 31 de julio de 2006 y su renuncia definitiva al cargo algunos meses después puede ser visto en la distancia como un punto de inflexión no solo por lo que significa en términos simbólicos, sino también porque su sucesor aceleró cambios que ya se habían iniciado e introdujo otros que, paulatinamente, han ido modificando la sociedad cubana y sentando las bases para otros más profundos por venir. Pero como sabemos, los cambios más dramáticos se habían iniciado mucho antes. Y se habían insinuado en el campo literario cuando no eran visibles aún en el histórico-político. Margarita Mateo ha recordado con precisión que el lunes 29 de mayo de 1989 apareció en *Juventud Rebelde* una reseña («Plumas para la renovación. Un encuentro que demuestra la buena salud de la joven narrativa cubana») sobre el reciente Encuentro Nacional de Novísimos Narradores realizado en la ciudad de Cárdenas. Aunque entonces el muro de Berlín continuaba en pie y era difícil predecir su derrumbe, la generación de escritores que se estaba gestando –esos *novísimos* cuyo improvisado nombre tuvo particular fortuna– parecía traer nuevas propuestas. Aquel derrumbe no hizo más que radicalizarlas.

Hace varios años dediqué dos terceras partes de un libro de asunto similar a este a la literatura cubana, y la parte restante a la latinoamericana. He invertido y alterado ahora las proporciones para moverme

con mayor amplitud en la narrativa de otros países. Pero el problema, *mi problema*, sigue siendo el mismo: la dificultad para imbricar a los autores cubanos con los del resto de su entorno natural. Lo ideal, lo sé, hubiera sido que estos autores estuvieran desparramados en el conjunto y confundidos con el resto de sus colegas, pero es difícil vencer la resistencia a entenderlos de tal modo. Tanto como sobre la realidad, la idea de la excepcionalidad literaria de la isla pesa sobre la subjetividad. Son distintos, en buena medida, solo porque los leemos así.

Porque lo cierto es que la excepcionalidad cubana se diluye: el país y su literatura se van pareciendo cada día más –para bien y para mal– a cualesquiera otros del continente. Hay una paradoja difícil de resolver en el hecho de que los escritores cubanos pretenden rehuir de esa particular atención que suscitan, y que los destaca a la vez que los condena. Un texto de Leonardo Padura titulado «Yo quisiera ser Paul Auster (Ser y estar de un escritor cubano)», aborda esa disyuntiva que puede resumirse en su deseo de «que cuando fuese entrevistado, los periodistas me preguntasen lo que los periodistas suelen preguntarles a los escritores como Paul Auster y casi nunca me preguntan a mí» (272), es decir, que le formulen preguntas literarias en lugar de tener que responder una y otra vez sobre cuestiones extraliterarias. Casualmente, un epígrafe de Auster encabeza y da título a la reflexión de Ena Lucía Portela «Tan oscuro como muy oscuro», en que la *nowhere girl* –como se identifica a sí misma la escritora de este texto a horcajadas entre el ensayo y la narrativa– intenta huir de la condena que implica la pertenencia a la «Isla superlativa. La grandiosa, desbordada, rota, obsesiva, paradójica, atroz...» (185). Leídas en contexto, esas muestras de saturación del espacio y de una realidad nacional sobrecodificada, son extrañas. Por ejemplo, el narrador de *Simone*, de Eduardo Lalo, piensa en las miles de veces que ha leído o escrito el nombre «Puerto Rico», que leído «fuera de aquí» es prácticamente desconocido o sugiere «imágenes muy débiles, que poco tienen que ver con lo que significan para mí estos vocablos». Cuenta que una vez, en Nueva York, le dijo a la mujer con la que compartía un taxi que era paraguayo, solo para que no le atribuyeran una de las pocas imágenes que disponían contra él. De modo semejante, Simone se resiste a escribir su insólita experiencia con este argumento: «¿Es posible escribir cuando la identidad no es compartida por nadie, cuando la inmensa mayoría de la gente no puede ni siquiera concebirte?» (98). Existe también el caso de autores y literaturas que

tematizan precisamente la dificultad de sostener un discurso sobre lo nacional. Lo ha expresado más claro que nadie –basándose en las peculiares condiciones de su país– Carlos Cortés: «toda la literatura de mi generación ha respondido a una pregunta básica: ¿de qué se puede escribir en Costa Rica? Es decir: ¿qué se puede decir de un país en el que no hay nada de qué escribir? O, para decirlo con la frase inicial de mi novela, *Cruz de olvido*, ¿de qué se puede escribir en un país en el que no pasa nada desde el *big bang*?» (*La gran novela perdida*). Si tanto Lalo como Cortés expresan la angustia de escribir en espacios nacionales difíciles de asir o de interesar a otros, Padura, Portela y buena parte de los escritores cubanos resienten su pertenencia a una nación que ha generado –dentro y fuera, a favor y en contra– multitud de discursos que los preceden y condicionan modos de leerlos.

Junto con la crisis de los noventa –en una productiva paradoja– irrumpieron en el campo literario cubano muchísimos narradores, temas, tendencias, etc.[36] A partir de entonces se fue produciendo en el país una paulatina recuperación que alcanzaría su punto máximo en la década siguiente, cuando, a la par de la reanimación de editoriales y revistas establecidas se sumaría la de proyectos como las ediciones de alcance provincial, modestas y prolíficas al mismo tiempo. El acceso masivo a la letra impresa provocó la inmediata aparición de decenas y decenas de nuevos narradores entre los que se mezclaban, como es natural, calidades distantes. Esa emergencia de jóvenes, esa sobreproducción editorial, representó un desafío para la crítica, pues tal movimiento, descentralizador por antonomasia, fue incapaz de generar su propia interpretación y volcó sus deseos de reconocimiento, y hasta sus frustraciones, sobre los espacios, revistas y críticos que venían a representar los círculos tradicionales de legitimación. Es decir, satisfechos el deseo y la necesidad de publicación, se hizo evidente la incapacidad para provocar una reflexión propia sobre lo que se estaba produciendo. Dentro de las dificultades para encontrar un eje conductor de esa diversidad, es fácil ver que predominan las historias y las preguntas sobre la actualidad nacional. Muchas veces los textos mismos son respuestas irritadas al entorno de los escritores, que con frecuencia resultan ser, también, personajes de sus propias historias.

[36] El recién aparecido volumen de Elzbieta Sklodowska *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)* es, hasta donde sé, el más exhaustivo recorrido por las expresiones culturales del período.

Un reproche que se reiteró durante los años noventa era que nuestra narrativa estaba demasiado apegada a lo testimonial, como urgida por «reflejar» lo que entonces estaba pasando. Despegarse de esa urgencia tomó tiempo. Alberto Garrandés expresa la preocupación del siguiente modo: «Es cierto que la literatura también (o sobre todo) emana de la realidad, y por eso mismo debe cuidarse de su desenvolvimiento, en especial si éste ocurre con rapidez. Porque la literatura que se sustente sólo en lo real corre el riesgo de ser sobrepasada por lo real y envejecer a su sombra» (81). Por eso sorprende que Josefina Ludmer, que ha hablado ampliamente, como ya he dicho, de lo que ella denomina literatura posautónoma, crea que en Cuba –a diferencia del resto del Continente, y una vez más afirmando su excepcionalidad– se produce una «defensa de la literatura autónoma a ultranza [...] para impedir que el poder político se les meta». En vano, considera ella, porque «esa autonomía cerrada se va perdiendo. De hecho, a partir de los ochenta, la economía empieza a intervenir en la literatura de un modo muy fuerte» (Rojas). La (im)precisión cronológica no ayuda mucho, pero lo cierto es que dentro de la diversidad propia de cada literatura, la narrativa cubana ha estado especialmente permeada por «la realidad». Solo en los últimos años –más que por temor a la intromisión de la política, por temor a ser aplastada por la inmediatez y el periodismo– se han hecho frecuentes las historias y exploraciones lingüísticas que eluden nuestro referente más concreto. Es un saludable ejercicio que propiciará el regreso a lo inmediato sobre nuevos presupuestos. Alguna vez he citado la idea del crítico brasileño Antonio Cándido, pertinente ahora mismo, para quien «Machado de Assis había mostrado cómo un país nuevo e inculto podía hacer literatura de gran significación, válida para cualquier lugar, dejando de lado la tentación de lo pintoresco». Sin embargo, «Guimarães Rosa cumplió una etapa más intrépida: intentar el mismo resultado no eludiendo el peligro, sino aceptándolo [...], consiguiendo así anularlo como particularidad, para transformarlo en valor de todos». A diferencia de aquel, este «aceptó el desafío e hizo de él materia, no de regionalismo, sino de ficción pluridimensional, por encima de su punto de partida contingente» (362).

En otro sitio he hablado largamente, y no pienso volver sobre ello, de la presencia del desencanto en la narrativa cubana de las últimas décadas, de la existencia de una escritura posrevolucionaria en el sentido de que la revolución misma se hacía casi invisible en sus páginas. Ante todo me gustaría llamar la atención sobre la obsesiva presencia, en la

narrativa cubana de las últimas dos décadas, de personajes que escriben. Un inventario de novelas que incluyen escritores en sus historias daría un catálogo casi tan extenso como el de las novelas publicadas. (Sorprende saber que de los personajes tipos surgidos en la década del noventa sea este –más que los balseros y jineteras que poblaron simbólicamente la narrativa de aquellos años– el que sobreviviera con más fuerza). Para Ludmer, a partir de los años ochenta la literatura se va contaminando con otras escrituras como el periodismo, el testimonio y la historia, y –ante el riesgo de que se perdiera gran parte de su especificidad– apeló al uso de ciertas «marcas literarias» que le permitieran reconocerse, precisamente, como «literatura». De ahí, entonces, la proliferación de recursos como el narrador que está escribiendo, el libro en el libro, la escritura dentro de la escritura, etcétera. Para ella, simplificando, las escrituras actuales se diferenciarían en si usan o no marcas literarias.

Pero ese afincamiento en el *yo* responde a una necesaria multiplicación de voces, a una proliferación de sujetos que, desde sus respectivas singularidades, asumen la palabra. Lo paradójico es que la insistencia en el uso de tales personajes está asociada por lo general a la dificultad e incluso la imposibilidad de narrar. Lo que tematizan las narraciones a las que me refiero es, precisamente, los obstáculos que encuentra o que genera el acto mismo de escribir, sus riesgos y escollos; de ahí que abunden en las historias, por ejemplo, los desencuentros con otros escritores y con críticos, las rencillas literarias y las traiciones. ¿Cómo puede entenderse esa obsesión, más allá de un probable malestar gremial?

Vale la pena recordar una novela extraña dentro del ámbito literario nacional, *Djuna y Daniel*, de Ena Lucía Portela, centrada en la figura de la escritora norteamericana Djuna Barnes. La novela, que elude cualquier referencia al contexto cubano, parece ser, también, ajena al resto de la obra de Portela. Basta leer un capítulo, sin embargo, para percibir que, bajo otro asunto, vuelve sobre una de las preocupaciones reiteradas en varios de los más notables trabajos de su autora: los riesgos y dificultades de la escritura, la relación (o más bien, las tensiones) del autor con críticos, editores, colegas y hasta con los amigos que terminan siendo devorados e incorporados a la obra; en fin, la literatura entendida, una vez más, como campo de batalla. Leída por su lado beligerante, *Djuna y Daniel* es una declaración del derecho que tiene la literatura de utilizar todo lo que le convenga, del deber de ser desafiante e incómoda y del poder de que goza para provocar, escandalizar, subvertir.

La novela es también un elogio del individualismo –tan presente en la narrativa cubana de los años recientes– y una advertencia de que no hay que esperar de la literatura otro reconocimiento que no sea el valor de la propia obra. Un mito, lo sabemos, pero que aún conserva una fuerza abrumadora.

Si la novela de Portela se centraba en el mundillo literario parisino de entreguerras, y al mismo tiempo lanzaba discretos guiños sobre personajes de su propio entorno, *La soledad del tiempo*, de Alberto Guerra Naranjo, hace algo similar pero ahora claramente dentro del ámbito nacional, con referentes, figuras y conflictos que apenas ocultan personas y situaciones reconocibles. Poblada por personajes que escriben, el lugar de la narración es usufructuado por varios de ellos y principalmente por Sergio Navarro, quien ocupa un lugar central dentro de la historia y parece ser alter ego del autor. Pronto vamos descubriendo a los colegas de Navarro y los problemas de cada uno de ellos para ganar un espacio dentro del espinoso ambiente literario nacional. Es llamativo el ambiguo e incluso esquizoide modo en que estos escritores viven sus relaciones con la institucionalidad literaria: si por un lado rechazan tanto a otros escritores como a ciertas tendencias propias del gremio, por otro lado necesitan, ansían, el reconocimiento que tales instituciones y colegas pueden ofrecerles. No hay en ellos ninguna pretensión de permanecer al margen, de sustituir el libro por el *samizdat*, aunque uno exprese: «Quién me iba a decir hace unos años que la literatura era esta mierda» (55). En ese encuentro con un colega austriaco se hace evidente el forcejeo intelectual y el asedio al visitante, que llevan a Navarro a dirigir un imaginario monólogo a Bismarck contra esos «vividores nacionales» que «en los años setenta fueron víctimas del quinquenio gris o de la década negra o del infierno [que] de la noche a la mañana pasaron de escritores en puestos de escritores [...] a trabajadores de fábricas, bibliotecarios municipales, oficinistas y cualquier otra cosa que no se pareciera a un puesto con decisión influyente» (65), a lo que añade que «pocos valen algo literariamente [...], viven de contar su desgracia» (66). Uno de los amigos de Navarro, J. L., se dice parte de la cofradía de los Novísimos de la cual hace un elogio que satisface a un joven recién conocido, pero de inmediato lanza una andanada que revela al lector sus verdaderas opiniones, que superarán las ya de por sí virulentas de Navarro sobre las generaciones precedentes: «me parecía que todos escribían el mismo cuento, hilvanaban el mismo verso, [...] producían el mismo ensayo»;

«los odiaba por ser tan petulantes, tan mediocres, tan poca cosa en el ambiente literario [...] eran una triste generación de segundones, de tipos incapaces de escribir lo que hacía falta, de cómodos mamalones de la teta institucional»; «la mayoría de sus textos eran puros panfletos arbitrarios y los escribían a favor o en contra del gobierno, pero sin miaja, sin bomba, sin demonio. Jamás protestaban, ni pronunciaban una queja coherente, [...] perseguían a los editores extranjeros, caían como palomas a sus pies y se acomodaban a las exigencias del mercado con una desvergüenza increíble». Yremata:«Hablaban mal unos de otros, se ponían trampas entre sí, cáscaras de plátano entre sí, para lograr, por ejemplo, un simple viaje a una feria del libro» (226-227).

Por su parte, Navarro arremete contra la más joven generación literaria, ese «grupo de nuevos pobres diablos» que se abría paso «con el cuchillo entre los dientes, cuando atrapaban el ansiado puesto público resultaban peores; armaban la misma camancola, traicionaban con total desparpajo, sobornaban, elaboraban antologías donde se elogiaban sin pudor, ejercían como eternos jurados de concursos, maniobraban las listas, premiaban por conveniencia» (273). Una editora les ofrece la opción de una beca en Alemania; necesitaba gente nueva, los escritores viejos estaban agotados. La figura del editor extranjero, dicho sea de paso, entró en las vidas, las aspiraciones y las obras de muchos de los narradores que se iniciaron en la literatura a principios de la década del noventa. Que bien entrada la primera década del siglo XXI, *La soledad del tiempo* recurra a esa figura como forma de legitimación literaria y garantía de calidad, no deja de resultar sorprendente.

Leer la novelística cubana del siglo XXI es tanto un ejercicio propiamente literario como una práctica con vocación política. Ante todo, existe una propensión a narrar las historias desde la perspectiva de los perdedores, los fracasados, los personajes sin futuro. Además, es llamativo el hecho de que en un momento de dispersión como el que vivimos, se reiteren con tal persistencia temas y opciones narrativas. La afirmación de la individualidad, paradójicamente, ha hecho escuela. He adelantado que la tematización de la escritura es una de las constantes más socorridas de estos años. Debemos preguntarnos a qué responde tan insistente presencia. La más evidente tiene que ver con esa vuelta que ya he señalado al individualismo. El escritor es alguien que intenta encontrar una voz propia que se diferencie de todas las demás, que pueda dar una nota distintiva dentro del coro general de voces. Visto así, no es difícil entender esa obstinada presencia como la puesta en

circulación de un discurso propio, paralelo o en colisión con otros discursos tradicionalmente dominantes. Sin embargo, llama la atención que, en todos los casos, los escritores que aparecen en las novelas deben enfrentar grandes desafíos, tanto los que se atribuyen al gremio como los que les imponen las circunstancias; el escritor se ve precisado a luchar contra los celos y las envidias de los demás, el desprecio y las incomprensiones, la censura y el silencio. La escritura, en estos casos, no es nunca un placer o una fuente de recursos y reconocimiento. El escritor levanta el viejo mito de que debe pelear contra fuerzas inconmensurables de las que lo protege, exclusivamente, la autenticidad de lo que escribe. Por otra parte, la abrumadora presencia en sus páginas de locura, alcoholismo, corrupción y traiciones expresa algo más que los tristes destinos de algunos personajes.

Uno de los temas más presentes en la realidad y en la literatura cubanas –el de la emigración– no falta aquí. Sin embargo, los protagonistas o aquellos personajes que funcionan como ejes de las respectivas historias permanecen anclados en su sitio. Con frecuencia los personajes que se van pierden la voz, o más aún, nunca volvemos a tener noticias de ellos. Como regla, en las obras de estos años irse del país no es una conducta inusual o reprochable, pero sí entraña el riesgo de perder el derecho a la palabra. El lugar de enunciación sigue siendo, en la inmensa mayoría de los casos, el espacio de la isla.

No me interesa insistir en esas sucesivas clasificaciones de novísimos, posnovísimos, etcétera, pero sí señalar que también en Cuba existe una generación que en no poca medida intenta establecer distancia de sus antecesoras inmediatas. Una antología de cuentistas nacidos entre 1971 y 1984 titulada *Malditos bastardos* se anunciaba desde su propia cubierta como «Diez narradores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura ni Zoé Valdés…». Se trata en este caso de pensar a los nuevos como una generación diferente, pero también de imaginarlos circulando en otro ámbito, ajeno al de los nombres más mediáticos. En la nota de solapa se establece una distinción adicional: «Gutiérrez, Valdés, Padura, buscan representar a Cuba; estos diez malditos bastardos –devotos de las causas perdidas– solo quieren reemplazarla». Paralelamente, uno de los más reconocidos y antologados narradores de las generaciones recientes en Cuba, Ahmel Echevarría, preparó un dosier para la revista *Quimera* (No. 373, 2014) con fichas comentadas de once de sus contemporáneos. En el texto de presentación, «La casa de los náufragos o la vista en planta de una generación»,

se centrará en la llamada Generación Cero (equivalente cubano de los *millenials*), cuyos libros comenzaron a aparecer a partir del año 2000. Fue Orlando Luis Pardo Lazo –recuerda Echevarría– quien pensó el calificativo Generación Año Cero (levemente recortado luego por la crítica, que la abriría a los poetas) como estrategia de inserción de unos diez narradores en el campo literario nacional. Entre sus rasgos comunes Echevarría detecta que «una parte de su vida transcurre en el entorno virtual; han asistido a la dilución de un sueño o una utopía», y «los caracteriza la vida en el no-lugar [...]; tienen un compromiso únicamente estético o un compromiso con tan sólo unos pocos amigos». Su tiempo, dice, «es el de las redes sociales, lo cual los modifica en tanto actores de una sociedad que no es, definitivamente, la de los sesenta, los ochenta, ni siquiera la de los duros noventa [...]. Las urgencias son otras, el contexto es otro» (20). En el afán de fundar una genealogía que los explique, encuentran una «plagada de marginados y suicidas» como Lorenzo García Vega, Miguel Collazo, Carlos Montenegro, Virgilio Piñera, Guillermo Rosales, Ángel Escobar, Cabrera Infante, Lezama Lima, Calvert Casey y Enrique Labrador Ruiz. Eso los lleva a sentirse «guiados o empujados por una obsesión, por la angustia y el miedo, por la cólera y el odio». De más está decir que sus obras «no pertenecen a los grandes relatos épicos de un país». Y agrega Echevarría que ellos son «el contrarrelato, la otra voz, la voz del loco, del enfermo casi terminal, de quien apenas es escuchado, del que no puede parar de escribir aunque de antemano sabe la imposibilidad de publicar; quien no puede parar de escribir aunque termine destruyendo su obra» (17).

Y aquí me interesa detenerme porque las reseñas biográficas de cada uno de ellos parecen decir otra cosa. Si uno mira con cierta calma las fichas de los antologados y, mejor aún, las de los diez incluidos en *Malditos bastardos* (todos, con excepción de uno, presentes en la selección de *Quimera*), se dará cuenta de que, solo en Cuba, estos *bastardos* habían publicado hasta entonces, en conjunto, casi sesenta libros y habían ganado poco menos de cincuenta premios. Me recuerdan, al revés, el dilema que se le presentaba a Osvaldo Lamborghini cuando publicó ese texto extraño devenido libro de culto que es *El fiord*. Nada más lejos de él, cuenta Ignacio Echevarría, «que reclamar para sí esa marginalidad a la que nos parece hoy que de antemano lo condenaba un libro como ése. Su posterior renuencia a publicar sería resultado de su propia experiencia como escritor, de su fracaso –por así llamarlo– a la hora de ocupar un lugar destacado en "el sistema", pero no de

su renuncia a ocuparlo» («Una esfera de mierda» 60). Y cita a Luis Gusmán, quien recordaba que la escritura de Lamborghini «lo situaba por fuera, pero él quería estar dentro» (61). Inversamente, los jóvenes narradores cubanos están dentro pretendiendo encontrarse fuera, y muchos de ellos, además, son parte activa del campo cultural, institucional o no. Cabe preguntarse, entonces, cómo es posible que la fuerza del mito venza de tal modo a la realidad o –si aceptamos sus argumentos– cómo explicar la paradoja de que, aun cuando ocupan espacios centrales, estos narradores se sientan, efectivamente, al margen. No es difícil conjeturar que la causa radique en un desencuentro de discursividades. Algo de la poética de muchos de ellos parece resumida en un comentario de Jorge Enrique Lage. En su intervención en el volumen colectivo *Bogotá contada*, dedicado a la capital colombiana, Lage contaba haber visto allí, en una fuente dedicada a la independencia nacional, que un grafitero había añadido simplemente unos signos de interrogación a las dos palabras que identificaban el monumento para alterar el significado: ¿independencia nacional? «Creo que la literatura, al menos la que a mí me interesa», precisaba, «es algo muy parecido a eso: intervenciones pequeñas en grandes relatos. Poner cosas entre signos de interrogación, y entre signos de exclamación, o entre comillas, y colgar y descolgar paréntesis» (126). Ese uso de recursos pequeños con el fin de erosionar discursos mayores ya establecidos, esa táctica de hostigamiento, encuentra sus propios límites en la imposibilidad de encontrar eco y legitimidad más allá de un reducido círculo de iniciados. De manera que la sensación de marginalidad que expresan estos narradores pese a esa centralidad que he mencionado nos remite a interrogantes de mayor alcance: ¿qué lugar ocupan los escritores y la literatura en nuestra sociedad?, ¿qué capacidad de interpelación tienen?, ¿cómo toman parte en las preocupaciones y debates o cómo ayudan a desatarlos? Y en cuanto al tema generacional, ¿qué espacio les corresponde a *ellos*, quienes llegaron demasiado tarde a todo, al menos tal como hoy lo concebimos?

AL FINAL SE TRATA DE ESO, y este libro no es sino un modo de entender cómo los escritores recientes han intentado encontrar su lugar bajo el sol. Quiénes son los adversarios a derrotar, cuál es el lugar de pertenencia, qué lealtades se establecen, desde dónde hablar, qué relación se instaura con el pasado o qué compromisos se adquieren en el empeño,

por ejemplo, son algunas de las cuestiones que les preocupan, sobre todo en una época en que el deseo de refundación literaria es más tentador que la ambición de cambiar el mundo. Y sin embargo, la respuesta de Cocteau se mantiene en pie, porque si algo tienen claro los narradores de los que me he ocupado en estas páginas es lo que hay que salvar cuando un incendio está destruyendo su casa.

La Habana, septiembre de 2016

Bibliografía

AA.VV.: *Palabra de América*, pról. de Guillermo Cabrera Infante, epíl. de Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 2004.

AIRA, CÉSAR: *El congreso de literatura*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 1999.

________: *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori, 2001.

ALARCÓN, DANIEL: *Radio Ciudad Perdida*, Lima, Alfaguara, 2008 (2007).

ALTAMIRANO, CARLOS (ed.): *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

BECERRA, EDUARDO (ed.): *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, Madrid, 451 Editores, 2010.

BELLATIN, MARIO (coord.): *El arte de enseñar a escribir*, México, Fondo de Cultura Económica / Escuela Dinámica de Escritores, 2007.

________: *El libro uruguayo de los muertos. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, México, Editorial Sexto Piso, 2012.

________: *Obra reunida*, pról. de Diana Palaversich, México, Alfaguara, 2005.

BELTRÁN, ROSA: *Efectos secundarios*, México, Mondadori, 2011.

________: *Mantis. Sentido y verdad en la cultura literaria posmoderna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

BENÍTEZ, FERNANDO: «Conversaciones con Juan Rulfo», en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / SEP, 1980.

BERLANGA, ÁNGEL: «La teoría revolucionaria abarca la vida cotidiana» [entrevista a Martín Kohan], *Página/12*, 21 de agosto de 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3510-2006-08-21.html>. Consultado el 5 de agosto de 2014.

BÉRTOLO, CONSTANTINO: *La cena de los notables. Sobre lectura y crítica*, Cáceres, Editorial Periférica, 2008.

BIOY CASARES, ADOLFO: *Borges*, Barcelona, Ediciones Destino, 2006.

BLOOM, HAROLD: *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, trad. de Damià Alou, Madrid, Santillana Ediciones (Taurus), 2011.

Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas, selección y edición de Andrés Braithwaite, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

BOLAÑO, ROBERTO: «Los mitos de Chtulhu», en *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 159-177.

__________: (ed.): *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Jóvenes poetas latinoamericanos*, presentación de Efraín Huerta, pról. de Miguel Donoso Pareja, México, Editorial Extemporáneos, 1979.

BOURDIEU, PIERRE: *Intervenciones, 1961-2001. Ciencia social y acción política*, sel. y presentación de Franck Poupeau y Thierry Discepolo; trad. de Beatriz Morales Bastos, Hondarribia de Hiru / Editorial de Ciencias Sociales, 2004.

BRAVO, LUIS ALBERTO: *Hotel Bartleby. Capítulos que se le olvidaron a Vila-Matas*, Bogotá, Random House Mondadori, 2013.

CÁNDIDO, ANTONIO: «Los brasileños y la literatura latinoamericana» (1981), en *Crítica radical*, sel. y trad. de Márgara Russotto, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991.

CAPARRÓS, MARTÍN: «Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», *Babel*, Buenos Aires, No. 10, 1989, pp. 43-45.

CASTELLANOS, ROSARIO: *Sobre cultura femenina*, prólogo de Gabriela Cano, México, Fondo de Cultura Económica, 2005 [1950].

CASTELLANOS MOYA, HORACIO: *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, RICARDO, ALEJANDRO ESTIVILL y otros: *Crack. Instrucciones de uso*, México, Mondadori, 2004.

CHIMAL, ALBERTO: *La Generación Z y otros ensayos*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

COLLYER, JAIME: «Casus belli: todo el poder para nosotros». *Apsi*, Santiago de Chile, No. 415, 24 feb.-8 mar., 1992, p. 40.

________: «El guante sobre la mesa», *Apsi*, Santiago de Chile, No. 419, 6-19 abril, 1992, p. 18.

CONTARDO, ÓSCAR (ed.): *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*, Santiago de Chile, Planeta, 2013.

CORRAL, WILL H., JUAN E. DE CASTRO, NICHOLAS BIRNS (eds.): *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, New York / London, Bloomsbury, 2013.

CORTÁZAR, JULIO: *Cartas 1969-1983*, ed. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, t. 3.

CORTÉS, CARLOS: *La gran novela perdida. Historia personal de la narrativa costarrisible*, San José, Editorial Perro Azul, 2007.

________: «La literatura latinoamericana (ya) no existe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, No. 592, 1999, pp. 59-65.

COSTAMAGNA, ALEJANDRA: *Había una vez un pájaro*, Santiago de Chile, Editorial Cuneta, 2013.

Desafíos de la ficción, comp. y pról. de Eduardo Becerra, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.

DÍAZ, ARIANE: «A propósito de *Museo de la revolución*, de Martín Kohan», <http://www.ips.org.ar/.>. Consultado el 5 de agosto de 2014.

DÍAZ, JUNOT: *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*, La Habana, Casa de las Américas, 2009 (2008).

DONOSO, JOSÉ: «Islas y periferias», en *Artículos de incierta necesidad*, sel. y pról. de Cecilia García Huidobro, Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.

DRUCAROFF, ELSA: *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

ECHEVARRÍA, AHMEL: «La casa de los náufragos o la vista en planta de una generación», *Quimera*, Barcelona, No. 373, 2014, pp. 16-20.

ECHEVARRÍA, IGNACIO: *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, ed. de Andrés Braithwaite, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.

________: «Una esfera de mierda», en Osvaldo Lamborghini: *El fiord*, Barcelona, Ediciones Sin Fin, 2014, pp. 39-70.

ENRIGUE, ÁLVARO: *Vidas perpendiculares*, México, Editorial Anagrama / Colofón, 2008.

Escritores duplicados. Narradores mexicanos en París / Doubles d'écrivains. Narrateurs mexicains à Paris. Un proyecto / Un projet de Mario Bellatin, [París], Landucci Editores, [s. a.].

Fadanelli, Guillermo: *Lodo*, México, Editorial Debate, 2002.

Fangacio, Juan Carlos: «Ricardo Piglia: El lector como creador», *buensalvaje*, No. 11, mayo-junio de 2014, pp. 21-23, <http://buensalvaje.com/2014/05/13/ricardo-piglia-el-lector-como-creador/>. Consultado el 8 de agosto de 2014.

Fernández, Nona: *Space Invaders*, S. l.: Alquimia Ediciones, 2013.

Ferrufino-Coqueugniot, Claudio: *El exilio voluntario*, La Habana, Casa de las Américas, 2009.

Fonseca, Diego y Aileen El-Kadi (eds.): *Sam no es mi tío: Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano*, Miami, Alfaguara, 2012.

Fresán, Rodrigo: *Historia argentina*, Barcelona, Anagrama, 2003 (1991).

___________: *Jardines de Kensington*, Barcelona, Mondadori, 2003.

___________: *Mantra*, Barcelona, Mondadori, 2001.

Fuego, Andréa del: *Los Malaquias*, trad. de Teresa Arijón y Bárbara Belloc, Buenos Aires, Edhasa, 2012 (2010).

Fuentes, Carlos: *La gran novela latinoamericana*, México, Alfaguara, 2011.

Fuguet, Alberto: *Las películas de mi vida*, Nueva York, Harper Collins, 2003.

___________: «¿Es Andrés Caicedo un autor local?», *piedepágina*, No. 12, 2007, p. 8.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (comp. y pról.): *McOndo*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

Fuguet, Alberto y Edmundo Paz Soldán (eds.): *Se habla español. Voces latinas en USA*, Miami, Alfaguara, 2000.

Gamboa, Santiago: *Necrópolis*, Bogotá, Editorial Norma, 2009.

___________: *Plegarias nocturnas*, México, Random House Mondadori, 2012.

___________: *Una casa en Bogotá*, Bogotá, Penguin Random House, 2014.

García Márquez, Gabriel: «Discurso de inauguración», *Casa de las Américas*, La Habana, No. 155-156, 1986, pp. 16-18.

GARRANDÉS, ALBERTO: «El cuento cubano en los últimos años», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, No. 31, 2002, pp. 65-82.
GOLDGEL, VÍCTOR: *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013.
GÓMEZ, SERGIO: *La obra literaria de Mario Valdini*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002.
GONÇALVES, JOSÉ EDUARDO (org.): *Ofício da Palavra*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014.
GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. de Virginia Aguirre Muñoz, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (1990).
GUERRA NARANJO, ALBERTO: *La soledad del tiempo*, La Habana, Ediciones Unión, 2009.
GUERRERO, GUSTAVO: «La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, No. 599, 2000, pp.71-88.
HALFÓN, EDUARDO: *El boxeador polaco*, La Habana, Casa de las Américas, 2012 (2008).
HERBERT, JULIÁN: *Canción de tumba*, México, Random House Mondadori, 2011.
HERNÁNDEZ, RITA INDIANA: *La estrategia de Chochueca*, pról. de Juan Duchesne Winter, San Juan, Editorial Isla Negra, 2003.
HERRERA, YURI: *Señales que precederán al fin del mundo*, Cáceres, Editorial Periférica, 2009.
IGLESIAS, CLAUDIO Y DAMIÁN SELCI: «Estado de la crítica: después de los muertosvivos», publicado originalmente en *El Interpretador*, núm. 30, marzo 2007, <http://notasexito.blogspot.mx/2009/06/estado-de-la-critica-despues-de-los.html>. Consultado el 9 de septiembre de 2014.
JARAMILLO AGUDELO, DARÍO (ed.): *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012.
JEFTANOVIC, ANDREA: *No aceptes caramelos de extraños*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2011.
KANELLOS, NICOLÁS (ed. general): *En otra voz. Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*, Houston, Arte Público Press, 2002.
KOHAN, MARTÍN: «Crónicas de lectura», en *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, comp., pról. y ed. de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala, Barcelona, Editorial Candaya, 2011, pp. 129-133.

__________: *Museo de la revolución*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012 (2006).

LADDAGA, REINALDO: *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LAFERRIÈRE, DANY: *El enigma del regreso*, trad. de Elena-Michelle Cano e Iñigo Sánchez Paños, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

LAGE, JORGE ENRIQUE: «Bogotá pintada», en *Bogotá contada*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013, pp. 119-128.

LALO, EDUARDO: *Simone*, pról. de Elsa Noya, Buenos Aires, Corregidor, 2011.

LINK, DANIEL: *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 1994.

LORENZANO, SANDRA (coord.): *Lo escrito mañana. Narradores mexicanos nacidos en los 60. Antología*, México, Axial, 2010.

__________ (comp.): *Pasiones y obsesiones. Secretos del oficio de escribir*, México, Fondo de Cultura Económica / Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012.

LUIS, SALVADOR: *Asamblea portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos*, Lima, Editorial Casatomada, 2009.

MARCOS, ANA: «Los escritores difíciles», <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/27/actualidad/1359309195_497227.html>. Consultado el 8 de agosto de 2014.

MARISTAIN, MÓNICA: «Este libro es otro gesto suicida. El escritor Álvaro Enrigue habla de su novela *Decencia*», *Página/12*, Martes, 22 de febrero de 2011, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20841-2011-02-22.html>. Consultado el 16 de agosto de 2014.

MARTIN, GERALD: *Gabriel García Márquez. Una vida*, trad. de Eugenia Vázquez Nacarino, Barcelona, Random House Mondadori, 2009 (2008).

MERUANE, LINA: *Volverse Palestina, seguido de Volvernos otros*, Santiago de Chile, Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

MESA GANCEDO, DANIEL (ed.): *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

MIKLOS, DAVID (ed.). *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, México, Tusquets, 1999.

MISSANA, SERGIO: *Las muertes paralelas*, México, Ediciones Era, 2010.
MONSIVÁIS, CARLOS: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
MONTOYA, PABLO: «La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo», *Casa de las Américas*, La Habana, No. 272, 2013, pp. 103-112.
MUNGUÍA ZATARAIN, MARTHA ELENA: «Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*», en *Doscientos años de narrativa mexicana*, volumen 2, Siglo XX, ed. de Rafael Olea Franco, colaboración de Laura Angélica de la Torre, México, El Colegio de México, 2010, pp. 425-443.
ORTEGA, JULIO (comp. y pról.): *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, asistencia editorial de María Fernanda Lander, México, Siglo Veintiuno Editores, 1997.
__________: «Le falta al encuentro…», *piedepágina*, No. 12, 2007, p. 23.
PADILLA, GILBERTO (ed.): *Malditos bastardos*, [Madrid], Ediciones La Palma / Editorial Cajachina, 2014.
PADILLA, IGNACIO: *Las antípodas y el siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
__________: *Si hace crack es boom*, Barcelona, Ediciones Urano, 2007.
PADURA, LEONARDO: «Yo quisiera ser Paul Auster (Ser y estar de un escritor cubano)», en *La memoria y el olvido*, La Habana, Editorial Caminos, 2011, pp. 272-277.
PALAVERSICH, DIANA: «Prólogo», en Mario Bellatin: *Obra reunida*, México, Alfaguara, 2005.
__________: «Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual», *Hispamérica*, College Park, No. 86, 2000, pp. 55-70.
Panorama interzona: narrativas emergentes de la Argentina, comp. de Elsa Drucaroff, Buenos Aires, Interzona Editora, 2012.
PAZ, OCTAVIO: *El ogro filantrópico. Historia y política 1971-1978*, Barcelona, Seix Barral, 1990 (1979).
PAZ SOLDÁN, EDMUNDO: «El artista en la corte: del rey burgués al señor narco», *Babelia* (suplemento literario de *El País*), No. 964, 15 de mayo de 2010, p. 23.
__________: *Norte*, México: Random House Mondadori, 2011.
__________: *Palacio Quemado*, La Habana, Casa de las Américas, 2009 (2006).

__________: *Sueños digitales*, Madrid, Alfaguara, 2001 (2000).

__________: «Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana», en Jorge Volpi y otros: *Desafíos de la ficción*, comp. de Eduardo Becerra, S. l., Universidad de Alicante, 2002, pp. 57-66.

Pinedo, Rafael: *Plop*, La Habana, Casa de las Américas, 2002.

Pitol, Sergio: *Adicción a los ingleses. Vida y obra de diez novelistas*, México, Editorial Lectorum, 2002.

Portela, Ena Lucía: «Tan oscuro como muy oscuro», en Iván de la Nuez (ed.): *Cuba y el día después; doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, Barcelona, Mondadori, 2001, pp. 183-195.

Rama, Ángel: «Diez problemas para el novelista latinoamericano», *Casa de las Américas*, La Habana, No. 26, 1964, pp. 3-43.

__________: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, [Bogotá], Procultura / Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Regalado López, Tomás: «Historia de una pasión crítica: Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento», en *Doscientos años de narrativa mexicana*, volumen 2, Siglo xx, ed. de Rafael Olea Franco, colaboración de Laura Angélica de la Torre, México, El Colegio de México, 2010, pp. 445-467.

Rey Rosa, Rodrigo: *El material humano*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2015 (2009).

Rodríguez Freire, Raúl: *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa ~~latinoamericana~~*, Adrogué, Ediciones La Cebra, 2015.

Rodríguez Monegal, Emir: «Notas sobre (hacia) el boom», en *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo xx*, comp. de Clara María Parra Triana y Raúl Rodríguez Freire, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015, pp. 326-334.

Rojas, Diego: «Entrevista a Josefina Ludmer, crítica literaria», *Revista Contraeditorial*, Buenos Aires, <http://www.elargentino.com/nota-109599->. Consultado el 14 de octubre de 2010.

Sánchez Prado, Ignacio M.: «La "generación" como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la "narrativa joven" en México», <http://es.scribd.com/doc/95677553/La-generacion-como-ideologia-cultural-Ignacio-Sanchez-Prado>. Consultado el 11 de agosto de 2014.

SANCHIZ, RAMIRO (sel. y pról.): *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2015.
SENÍN, CARLOS Y OMAR NERI: *Llavallol*, Buenos Aires, Ediciones Lamás Médula, 2013.
SKÁRMETA, ANTONIO: «Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», en Ángel Rama (ed.): *Más allá del «boom»: literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981, pp. 263-285.
SKLODOWSKA, ELZBIETA: *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2016.
SOMOZA, PATRICIA: «La crítica pura me aburre» (entrevista a Josefina Ludmer), *adn Cultura* (suplemento de *La Nación*), 29 de octubre de 2010, <http://josefinaludmer.wordpress.com>. Consultado el 1.º de septiembre de 2014.
SONTAG, SUSAN: *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 2003.
STAVANS, ILAN E IVÁN JAKSIĆ: *¿Qué es la hispanidad? Una conversación*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2011.
STECHER, LUCÍA: «Daniel Alarcón y la re-invención literaria del Perú a la luz de la distancia», *LetrasEnLínea*, 5 de marzo de 2010, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=411>. Consultado el 22 de septiembre de 2014.
TABAROVSKY, DAMIÁN: *Literatura de izquierda*, México, Tumbona Ediciones, 2011.
TAMAYO, GUIDO: «Bogotá 39, un lugar sin límites», prólogo a *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*, Bogotá, Ediciones B, 2007, pp. 9-12.
THAYS, IVÁN: *La disciplina de la vanidad*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
TERRANOVA, JUAN: *Los gauchos irónicos*, Milena Caserola, libro electrónico, 2013.
TERRANOVA, JUAN Y ENZO MAQUEIRA (eds.): *Región. Antología del cuento político latinoamericano*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2011.
TOSCANA, DAVID: *El ejército iluminado*, La Habana, Casa de las Américas, 2008 (2006).
TRELLES PAZ, DIEGO: *El futuro no es nuestro*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2010.

Vásquez, Juan Gabriel: *Historia secreta de Costaguana* (2007)
___________: *Los informantes*, Madrid, Alfaguara, 2004.
___________: *El ruido de las cosas al caer*, Bogotá, Alfaguara, 2011.
Villoro, Juan: «Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso», en *Efectos personales*, México, Ediciones Era, 2001.
Volpi, Jorge (2011): «Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios del siglo xxi (en más de 100 aforismos, casi tuits)», <http://www.elboomeran.com/blog-post/12/11221/jorge-volpi/breve-guia-de-la-narrativa-hispanica-de-america-a-principios-del-siglo-xxi-en-mas-de-100-aforismos-casi-tuits/>. Consultado el 6 de mayo de 2013.
___________: «El fin de la narrativa latinoamericana», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Perú, No. 59, 2004, pp. 33-42.
___________: *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo* xxi, Barcelona, Debate / Casa de América, 2009.
___________: *No será la tierra*, México, Alfaguara, 2006.
«Washington Cucurto y *El curandero del amor*», testimonio para *Perú21.pe*, <http://www.youtube.com/watch?v=IECM9zQGvEY>.
Yépez, Heriberto: *A.B.U.R.T.O.*, México, Random House Mondadori (Sudamericana), 2005.
___________: *Cuentos para oír y huir al Otro lado*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California / Plaza y Valdés, 2002.
Yourcenar, Marguerite: *A beneficio de inventario*, Madrid, Alfaguara, 1987 (1962).
Yushimito, Carlos: *Las islas*, Lima, [sic] libros, 2006.
Zambra, Alejandro: *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama, 2011.
___________: *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*, sel. y ed. de Andrés Braithwaite, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
Zavala, Oswaldo: «La mirada exógena: Villoro, López Velarde y la modernidad periférica en *El testigo*», en *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, comp., pról. y ed. de José Ramón

Ruisánchez y Oswaldo Zavala, Barcelona, Editorial Candaya, 2011, pp. 227-243.
ZICAVO, EUGENIA: «Dos miradas desde Argentina a Bogotá 39», *piedepágina*, No. 12, 2007, p. 56.
ŽIŽEK, SLAVOJ: *En defensa de la intolerancia*, trad. de Javier Eraso Cevallos y Antonio José Antón Fernández, Madrid, Ediciones Sequitur, 2012.

Antecedentes

Este libro tiene un primer antecedente en el capítulo de un volumen que publiqué en 2006 con el título de *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. El tema me siguió dando vueltas y –a veces por entusiasmo propio, otras por solicitudes varias o por exigencias del trabajo cotidiano– a menudo regresaba a él. Pero fue un curso de verano que ofrecí en la Casa de las Américas en el año 2012 el que me obligó a poner en orden lo acopiado hasta el momento y algunas ideas dispersas. Desde entonces he impartido otros cursos y conferencias por aquí y por allá que me permitieron repensar muchas cuestiones y, sobre todo, nutrirme del intercambio con estudiantes y colegas. He incorporado (en ocasiones textualmente) e intentado otorgar coherencia a parte de los materiales acumulados e incluso publicados a lo largo de estos años. Aunque no pueda desprenderme de las lecturas de los nuevos narradores confío en que este acercamiento me permitirá abandonar el tema –inconcluso por definición– como objeto de estudio.

Debo agradecer una vez más a la Casa de las Américas el apoyo y las facilidades que me brindó en todo este período. Una beca de creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, conjuntamente con el Centro Cultural de España en México, me permitió disponer de tiempo para ordenar el material disperso y consultar libros y artículos hasta entonces inaccesibles. En esa ocasión el intercambio con Sandra Lorenzano fue tan productivo como grato. Decenas de amigos y colegas me han enviado textos imprescindibles, me han regalado su tiempo y sus comentarios. Han sido tantos a lo largo de los años que no sabría enumerarlos sin ser injusto con las inevitables omisiones. Una mínima forma de agradecerles es reconociendo que, en ese sentido, este es un libro colectivo.

Índice analítico

B

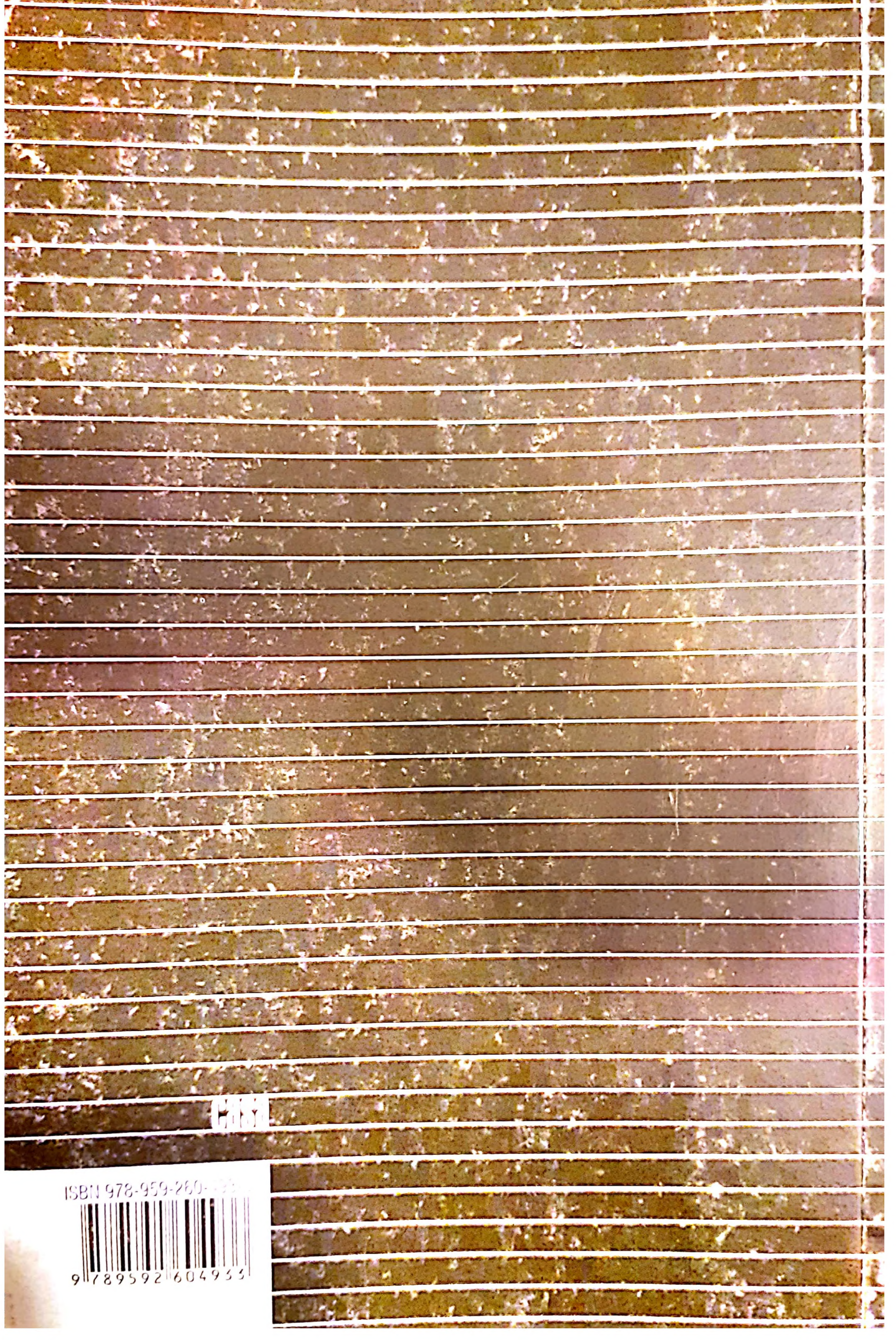
C

D

E

G

M



ISBN 978-959-260-[illegible]

9 789592 604933